TEATRUL „REGINA MARIA"
-1-
BIHOR - ROMÂNIA

DUMITRU SOLOMON

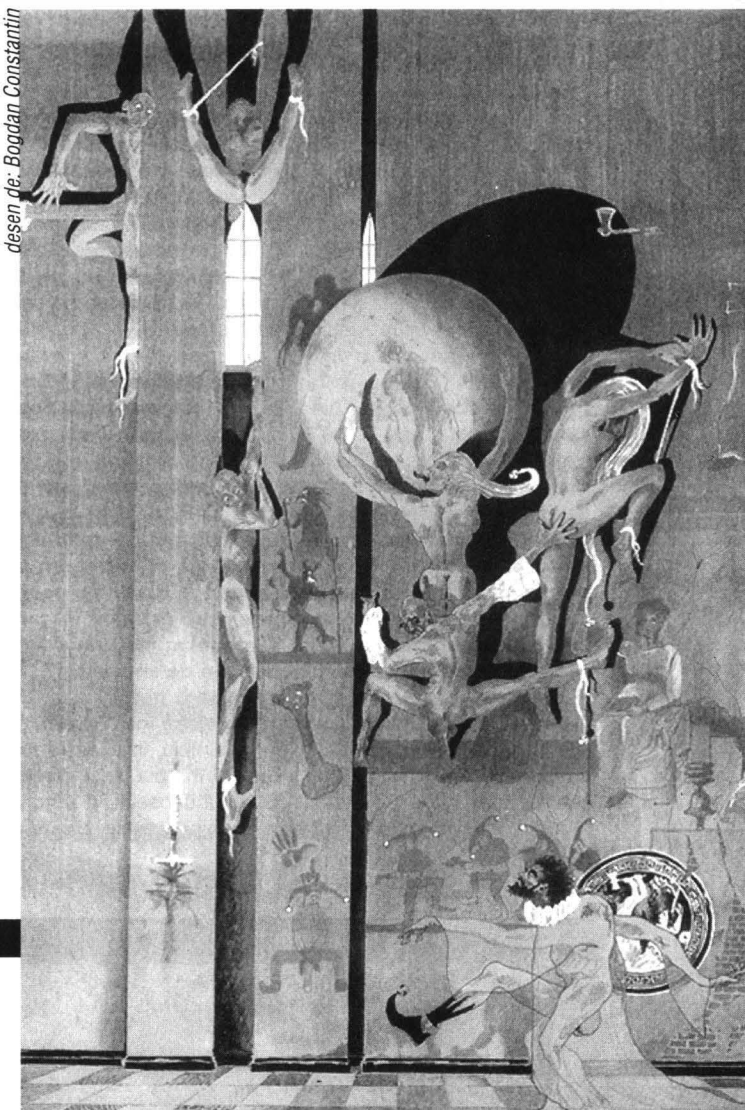
VOCAȚIA ȘI LIPSA EI

Trecerea prin școală

Un tânăr regizor de teatru care părăsește băncile lustruite ale unei Academii de stat – fie ea din București, Iași, Cluj-Napoca ori Târgu-Mureș –, sau băncile negeluite ale unei universități particulare poate fi: 1. un geniu; 2. un profesionist bun ori mijlociu; 3. o catastrofă. Nu vreau să acord profesorilor de regie merite exagerate, în primul caz, nici să le aduc învinuiri nemeritate, în ultimul caz. Profesorii de regie sunt, în general, regizori valoroși (Cătălina Buzoianu, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Cristian Hadjiculea, Tudor Mărăscu, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor), sistemul de învățământ artistic din România este, în general, serios și a produs câteva personalități de talie națională și chiar universală. Dar, din mâna acelorași profesori, ca întotdeauna și pretutindeni, pot ieși mari valori și mediocrități. Obișnuim să spunem că școala nu-ți dă talent. Firește, nu-ți dă talent. Nu-ți dă nici mură-n gură. Și nu-ți dă nici caracter. Îți dă oarecare cultură în domeniu, oarecare mijloace tehnice și oarecare curaj. Un absolvent de regie talentat și cult poate crea spectacole bune. Caracterul mic nu-l împiedică în această direcție. (Deși îmi dau seama că nu-i așa, am impresia uneori că raportul dintre talent și caracter este invers proporțional. De ce? Pentru că, inerțial, logic, rațional, te aștepți ca un talent mare să coincidă cu un caracter mare. Și...) Așadar, școala și profesorii pot asigura condițiile profesionale pentru exercitarea și dezvoltarea talentului. Restul depinde de împrejurări, de context, de noroc, de inefabil.

Atenție la revoluții!

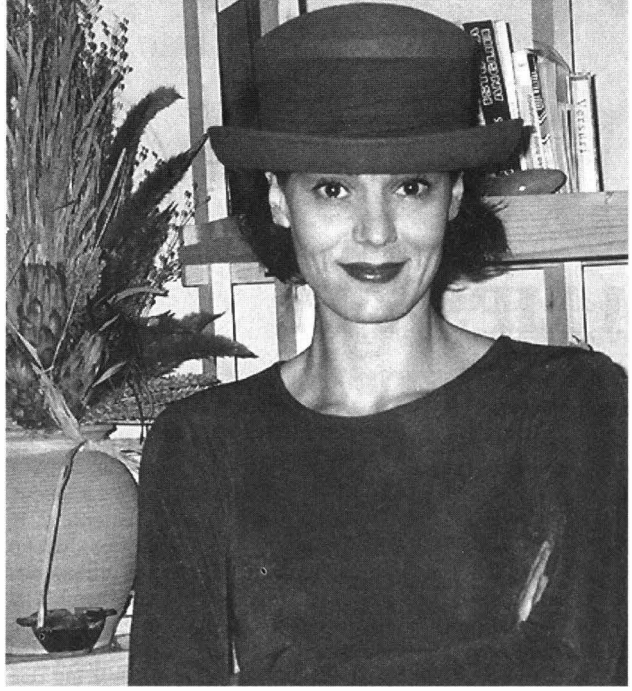
Regizorul debutant, fie că este foarte dotat, fie că este mediocru, trebuie ajutat: primul, să învingă dificultățile contactului dur cu condițiile, nu întotdeauna cele mai fericite, ale producției din teatre; al doilea, să nu facă prostii. Dar și unul, și celălalt trebuie să abandoneze atât sentimentul de libertate infinită pe care ți-l induc unii profesori, cât și sentimentul de constrângere pe care ți-l induce rigoarea sistemului de învățământ. Dacă nu pot ajunge singuri la acest abandon ei trebuie **ajutați** de manageri. Nu pot fi lăsați de capul lor, pentru că unii realizează într-adevăr spectacole bune, profesionale, alții realizează însă năzbâtii, pe care, o dată oferite publicului, nimeni nu le mai poate retrage, repara sau scuza. Or, nici un teatru, cred, nu-și poate permite să experimenteze, pe banii noștri, pe timpul actorilor și al spectatorilor, golul interior, haosul artistic și incapacitatea organică ale unor absolvenți cu vocație îndoielnică și cu stranii complexe de superioritate față de clasici și contemporani, regizori trecuți prin școli ca gâsca prin apă, dar convinși în adâncul obscur al ființei lor că pot sparge munții în pumni, ca brigadierii de pe șantierele socialiste, că pot „revoluționa" teatrul (fiindcă, la urma urmei, Brook, Grotowski, Strehler, Bob Wilson...). Revoluționarismul tinerilor absolvenți se cuvine a fi supravegheat îndeaproape, cel puțin la primele spectacole în teatrele profesioniste, întrucât el ar putea să le dea unora aripi prea mari, cu care să nu poată zbura, fiind grele.



desen de: Bogdan Constantin

Perfidia sclipitoare a experimentului

Dacă aș fi director de teatru, nu i-aș lăsa pe unii regizori tineri să se plimbe prin operele marii dramaturgii ca pe niște câmpuri părăsite, să masacreze după bunul lor plac texte consacrate, să pulverizeze „story"-ul, să intervertească scene, să elimine sau să adauge personaje. Nu disprețuiesc experimentul teatral (care poate fi uneori deschizător de drumuri și dătător de satisfacții artistice), dar el trebuie făcut nu neapărat prin agresarea sau alungarea spectatorilor. Din ce în ce mai sărac, teatrul românesc nu-și poate îngădui să-și transforme spectatorii în cobaii unor fantasme regizorale. Experimentele înfăptuite exclusiv pentru plăcerea proprie și, eventual, a unor rude sau prieteni reprezintă în teatru un lux imoral. Nu avem dreptul să excludem publicul de la acțiunile teatrului, iar tot ce se face în afara sau împotriva publicului este caduc, inutil și păgubitor. Regizorii tineri ar trebui să-și „facă mâna", montând spectacole cu cap și coadă, cu subiect, personaje, înțeles, atmosferă, idei, emoție. Experimentele se fac ori în școală, ori la maturitate. În definitiv, trebuie să știi mai întâi să tragi o linie dreaptă și abia pe urmă poți să construiești piramide. ■



MAIA MORGENSTERN:

„Cuvântul căptușit cu gând...“

Pe Maia Morgenstern am intervievat-o cu o oră înaintea plecării spre Zürich, pentru un turneu cu ***Astă seară, Lola Blau*** *și* ***Patul lui Procust****, marți, 10 decembrie 1996, în intimitatea apartamentului său superb din Calea Victoriei.*

□ **Stimată doamnă, am avut surpriza să vă zăresc alaltăieri în ipostază de spectatoare la matineul Teatrului Evreiesc de Stat cu** Uriel Acosta. **Când sunteți în țară, așteptați un moment de respiro ca să vă grăbiți la teatru, sau ați venit pentru colegii dumneavoastră?**

■ Am fost la spectacolul **Uriel Acosta**, una dintre cele mai recente premiere ale TES, în regia lui Grigore Gonța, în care joacă, alături de Leonie Waldman-Eliad, Rudy Rosenfeld, Bobsy Dinulescu (care face un rol absolut memorabil), și foarte tinerii mei colegi Mihai Călin – „Uriel Acosta“, Ovidiu Cuncea și Mihaela Sârbu. Este un spectacol de mare emoție, cu realizări artistice impresionante, pe care-l recomand cu toată căldura publicului bucureștean și din țară. Este un lucru obișnuit, care-mi face mare plăcere, să mă duc la teatru. M-aș bucura – și sunt convinsă că am să și reușesc – să văd toate noile premiere ale teatrelor bucureștene.

□ **Ieri v-am văzut în** Cabaret**, una dintre aceste noi premiere. A fost un prilej pentru a vă admira din nou calitățile, după ce în** Lola Blau **ați fost mai mult decât o revelație. Mă aflam la Târgu-Mureș când ați fost în turneu cu** Astă seară, Lola Blau**. Nu știu dacă vă amintiți că era chiar seara concertului lui Placido Domingo de la București, transmis în direct la TVR, dar, în ciuda lui, sala a fost arhiplină, ovaționându-vă zeci de minute după căderea cortinei. Deși eram în lojă și n-aveam căști pentru traducerea textului, arderea dumneavoastră a ajuns până dincolo de limita spațiului și limbii în care vă exprimați prin muzică, dans și monolog continuu. Aveți o preferință specială pentru acest gen de spectacol?**

■ N-am o preferință, însă soarta a hotărît așa, grație Teatrului Evreiesc, pe de o parte, și lui Victor Ioan Frunză, pe de altă parte, care m-au „zvârlit“, pur și simplu, în această zonă a artei spectacolului, și anume a muzicii în spectacol, pentru că este un gen, un fel de a cânta, cu totul deosebit, al actorului... Am fost împinsă vrând-nevrând, o spun așa, cu un pic de umor și cu amuzament, dar îmi face mare plăcere să găsesc în mine surse și resurse pentru a acoperi această zonă actoricească foarte dificilă, însă care-ți oferă foarte multe satisfacții.

□ **Apropo de regizorul pomenit, am constatat cu tristețe că până la ora asta** Ghetou **nu s-a reluat la Teatrul Național. De ce? Sunt speranțe să-l mai jucați?**

■ Nu numai **Ghetou** nu se mai joacă, dar, iată, nici cea mai recentă premieră, **Tamerlan cel Mare**, până acum nu s-a jucat de la reluarea stagiunii, și este o tristețe, pentru că, gândesc eu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel, Gheorghe Visu, Amalia Ciolan sunt prezențe deosebite într-un spectacol emoționant, așa cum ne dă să înțelegem și publicul care vine și se bucură de el. Revenind la întrebarea despre **Ghetou**, eu sper să se reia.

□ **Aș vrea să ne întoarcem puțin în trecut, la începuturile carierei dumneavoastră. Ați intrat „din prima“ la IATC? Vi s-a părut greu examenul?**

■ Am intrat a doua oară, prima dată am căzut, aveam 18 ani, un an de zile am jucat la Teatrul Evreiesc, unde am fost primită în ciuda eșecului, m-am bucurat de încrederea colegilor și a regizorilor (Adrian Lupu, George Teodorescu etc.). Sunt bucureșteancă, așa că am avut șansa de a vedea nenumărate spectacole, le frecventam și le frecventez... Am constatat că mie îmi place la teatru cam dintotdeauna, de la teatrul de păpuși din Herăstrău, de la ursuleți... Referitor la admitere, nu e greu. Poți să nu fii inspirat, să-ți alegi un repertoriu prost (cum a fost prima oară cazul meu), să nu știi exact cine ești, ce ești, cum ești, ce vrei de la tine și de la viață, asta se poate întâmpla, dar greu nu e.

□ **Vă amintiți câți candidați erau pe un loc? Ce probă v-a plăcut cel mai mult? Ce lucru special rețineți de atunci, din „febra“ examenului?**

■ Am fost așa, vreo 200 pe un loc... „Febra examenului“ a fost foarte mare, mai ales că atunci când am intrat (în '81), aveam febră foarte mare, de-adevăratelea, făcusem una dintre celebrele mele amigdalite, care mă „pocnesc“ exact când nu e cazul, în momente de tensiune! Am plecat cu febră la examen, într-o zi în care toată circulația era întreruptă, nu știu ce olimpiadă era, nu rețin, o competiție sportivă foarte importantă la vremea aceea. Atunci stăteam în Iancului, era vară, cald, era blocată toată circulația, aveau acces doar sportivii și delegațiile. Singura modalitate de a ajunge, cu toate că am plecat de acasă cu multă vreme înainte, a fost o „Salvare“, care nu era pentru mine, de altfel, dar pe care am oprit-o, m-am așezat în mijlocul drumului, ca să ajung, totuși, să dau examenul. Și am dat, și am luat... Am absolvit în 1985, la clasa profesorului Dem Rădulescu și, dacă n-am făcut-o atunci sau pe parcursul anilor, aș vrea acum să îndrept o greșeală, care a fost mai degrabă o situație incertă, sau nu știu cum să-i spun... Nu „poate“, ci sigur, pe vremea aceea nu-l înțelegeam, mă copleșea personalitatea dumisale, însă mă gândesc la domnul Rădulescu ca la un geniu al comediei românești. Conexiunile gândirii domniei sale sunt atât de fantastice, cred că n-am întâlnit niciodată o imaginație, o fantezie mai bogată, care să cuprindă atâtea lucruri. A fost o nedreptate și aș vrea s-o îndrept acum, prin intermediul interviului nostru, spunându-i cât de recunoscătoare îi sunt pentru cât bine mi-a făcut.

□ **Ați dat admitere știind cine ia clasa? Era important?**

■ Nu. În primul an, când am căzut, luase clasa doamna Olga Tudorache. Am dat pentru că terminasem liceul și vroiam să fac teatru. Dar nu asta era problema, cine o să ia clasa.

□ **Pregătirea vocală (aveți un timbru special) exercițiile de dicțiune, de respirație etc., din timpul facultății, le-ați continuat sau v-ați rezumat la cele acumulate atunci?**

■ Din păcate, iarăşi mă izbesc, în amintire, de lipsa mea de maturitate. Probabil că nu-l înţelegeam suficient de bine pe domnul Gafton (cu dânsul am făcut tehnica vorbirii) şi nu reţineam tot ce ne spunea, dar sigur că s-au păstrat multe lucruri, acea tehnică de a proteja glasul, căci inspiraţia, fir-ar să fie, nu coboară în fiecare seară, şi atunci, în momente de mare tensiune, de urlet, e nevoie să te sprijini pe o diafragmă foarte sănătoasă şi puternică. Desigur, tehnica vocală şi tehnica respiraţiei, în ceea ce mă priveşte, le-am desăvârşit în lucrul cu Andrei Şerban. De fapt atunci am înţeles în sfârşit valoarea, importanţa vocalelor şi consoanelor, am înţeles că lucrurile nu se lasă la voia întâmplării, sunetele trebuie să penetreze, să meargă până în fundul sălii, să audă toată lumea. Îmi amintesc de cuvintele domnului Ciulei care, cu o vară în urmă, a venit, înaintea premierei cu **Patul lui Procust**, şi ne-a subliniat o dată în plus nevoia acurateţei vocale, necesitatea rostirii frumoase, pline, pentru a nu risca preţiozitatea sau accentele false în jocul actoricesc. Cuvântul are forţă, magie, este căptuşit cu gând.

□ **Revenind la acea „ardere" a dumneavoastră şi la faptul că plângeţi foarte uşor pe scenă, cum reuşiţi?**

■ Nu ştiu dacă e neapărat un compliment... A plânge pe scenă pentru mine nu e prea greu şi nu-mi fac din asta un merit. Se întâmplă ca ochii să fie uscaţi şi întreaga atitudine să fie uscată, rece, golită, iar emoţia să fie extrem de puternică. O astfel de emoţie am încercat – se împlinesc doi ani în februarie – când am fost la Auschwitz (inevitabil sar de la teatru la film) pentru filmările la „La septième des morts" în regia Martei Meszáros. Îmi puneam mii de întrebări, cum o să reacţionez, o să mi se facă rău, o să mi se facă bine, nu ştiu, dar trebuia să mă duc acolo unde parte din familia mea a murit – tatăl tatălui meu. Mă îmbărbătam, eram golită de lacrimi, golită de autocompătimire (pentru că de obicei ne bușește plânsul când ne autocompătimim, hai să fim foarte sinceri), era o goliciune şi o uscăciune în mine de care m-am înspăimântat, dar nici nu s-ar fi putut altfel. Sentimentul pe care l-am avut era dincolo de ce putea cuprinde mintea. E pustiu, e cenuşă, e o maşină perfectă – perfecţiunea de a ucide. Depăşeşte puterea de a simţi sau de a gândi. Era perfect. Apoi am stat şi m-am gândit, oare cum de într-un timp aşa de scurt şi fără mecanismele, utilajele pe care le avem acum (sunt 50 de ani în urmă) a fost posibilă, pe o suprafaţă aşa de mare, o întreagă maşină de a ucide atât de perfecţionată? Şi atunci... lacrimile devin mărunte...

□ Lola Blau **de asemenea se leagă, într-un fel, de biografia dumneavoastră?**

■ Într-un fel. Nu neapărat şi nu direct, slavă Domnului că nu direct. Dar în **Lola Blau**, împreună cu regizorul Alexandru Dabija, cu care am lucrat acest spectacol şi căruia îi aparţine versiunea scenică pe care aţi văzut-o, am pornit şi într-un sens şi în celălalt, şi înspre început şi înspre sfârşit. De la propoziţia Lolei, care spune după o noapte de beţie, într-un soi de mahmureală acrişor-scârboasă, „nu ştiam că există Dachau" (în legătură cu telefonul bărbatului vieţii ei, care-i spune că n-a putut veni la întâlnire pentru că a fost deportat la Dachau), deci Lola îşi spune ei, îi spune lumii: „eu nici măcar n-am băgat de seamă, nici măcar nu ştiam ce înseamnă Dachau". E teribil că suntem atât de preocupaţi, atât de implicaţi în propriile noastre drame, cărora le dăm nişte proporţii astronomice, încât nu băgăm de seamă ce se întâmplă la o oră distanţă de noi, la o noapte cu trenul...

□ **Vi s-a întâmplat vreodată să vă confundaţi cu acest personaj?**

■ Nu. Risc să distrug personajul cu personalitatea mea, „implementându-i-o" prea abitir şi prea cu forţă... Mă duc înspre personaj cu tot arsenalul meu, cu arme şi bagaje, dar niciodată nu mă pierd în el.

□ **Înainte de spectacol aveţi un ritual?**

■ Asta ţine de intimitatea mea. Sună puţin ridicol, dar e ca şi cum l-aţi întreba pe chirurg câte minute se spală pe mâini. Există o pregătire psihică şi fizică laborioasă, cu transpiraţie multă, la propriu şi la figurat, dar...

□ **Să revenim atunci la faţa dumneavoastră văzută. Toată lumea ştie ce aţi făcut până acum pe plan artistic: foarte mult film – sunteţi o vedetă internaţională –, dar şi foarte mult teatru. Ce veţi face în viitorul apropiat?**

■ Vă pot spune cu mare bucurie că lucrez cu Thomas Ciulei la un film despre doamna Lena Constante – acest personaj, această personalitate de care îndrăznesc să mă apropii şi o fac cu foarte mare emoţie, teamă, admiraţie, veneraţie... Îmi prilejuieşte mari probleme de conştiinţă, de fapt. Cât am eu dreptul, ce ştiu eu, ce pot eu interpreta, cum să fac... nu-i uşor şi implică o mare doză de curaj faptul că am acceptat să lucrez la acest film, în locurile unde a fost închisă, a suferit, a fost torturată şi chinuită. Vorbeaţi de plâns – am întrebat-o odată pe doamna Lena Constante: „Aţi plâns?". Ceea ce mi-a povestit m-a cutremurat, dar, paradoxal sau perfect explicabil, depinde din ce punct de vedere priveşti, accesele de lacrimi, izbucnirile în plâns nu aveau loc în momentele de maximă durere (dacă putem noi judeca acea maximă durere şi tensiune acută), ci atunci când era puţin mai bine, când – spunea doamna Lena Constante – a apucat odată să facă focul cu nişte coceni şi rămăseseră zece boabe pe câţiva coceni, şi s-au făcut zece floricele, şi în faţa focului, după câte luni... un foc, în sfârşit, într-o sobă cu o lopată de jar, cu zece floricele şi cu o ţigară răsucită din câteva mucuri şi o foaie ruptă dintr-un regulament, ascunsă ca o pradă, a fost o sărbătoare, şi atunci a izbucnit în plâns. Cum poţi juca asta, cum poţi interpreta, ce ardere, care ardere, care sunt tehnica şi mijloacele?... Mi-e atât de greu... Lucrurile par de fapt atât de mărunte şi atât de neimportante în raport cu suferinţa reală... Şi totuşi Lena este fericită că se face acest film. Ce responsabilitate implică asta...! La teatru, lucrez pentru premiera lui Tudor Mărăscu **Totul în grădină** (la „Bulandra"), apoi la spectacolul cu **Parcul** de Botho Strauss în regia lui Tudor Ţepeneag, alături de Andrei Finţi, Tatiana Constantin, Cati Nazare, Armand Calotă (la Naţional).

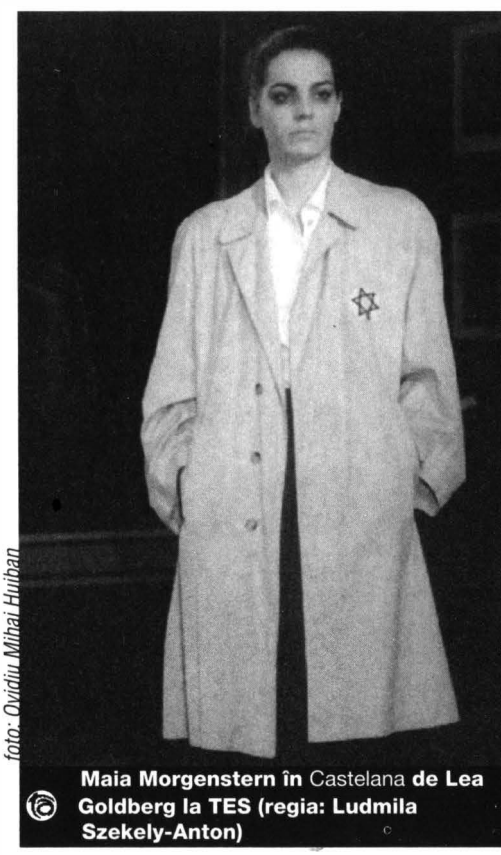


foto: Ovidiu Mihai Huiban

Maia Morgenstern în Castelana **de Lea Goldberg la TES (regia: Ludmila Szekely-Anton)**

□ **Spuneţi-mi, ce vă doriţi de sărbători?**

■ E frumos iarna, sunt toate sărbătorile laolaltă (noi serbăm Hanuka, sărbătoarea Luminii în religia mozaică), Crăciunul, Pomul, Anul Nou... Îmi doresc lumină, pace şi căldură.

IOANA FLOREA

Excelsior

HAMLET LA CRAIOVA

Fețele oglinzii sau Cine este Hamlet?

Se spune că adevăratul poet poate fi recunoscut după un singur vers. Și se mai spune, la jocul de șah, că deschiderea asigură nu știu cât la sută din victorie. M-am gândit la aceste lucruri văzând prima scenă a spectacolului montat de Tompa Gábor – de fapt nu atunci, atunci ele doar mi-au trecut fugar prin minte, ci mai târziu, după terminarea reprezentației. Când mi-a părut rău că reprezentația s-a terminat.

Deschiderea, așadar: în scenă intră doi clovni, Mirela Cioabă și Marian Râlea (înlocuindu-l pe titularul Valer Dellakeza, bolnav), costumați, firește, grotesc și cu fețele puternic machiate; nu irecognoscibile, totuși. Fac bezele publicului, se împing, se hârjonesc – mă rog, ca toți clovnii. Între timp, în spatele lor coboară încet, pe neobservate, o cortină de fier; nu-i cea adevărată, a teatrului, e una de butaforie, iar lentoarea mișcării ghilotinează implacabil, dar cu o tristețe aproape omenească, spațiul. Când cei doi clovni se dezmeticesc, e prea târziu; încă glumind întâi, neliniștiți, speriați, terorizați apoi, încearcă să se strecoare pe sub, pe lângă, pe deasupra zidului mut. Degeaba. Sunt oare, cu hainele și fardul lor, parcă dintr-o dată veștejite, prizonieri ai lumii de dincoace, care râde de spaima lor? Nu, căci ei se află, totuși, pe scena unui teatru – și fug, ușurați, spre culisele salvatoare. În urma lor rămâne doar, stingheră, o măsuță de machiaj...

...unde vin să se așeze, cu gesturi dezinvolte, luând câte-o gură de cafea, trăgând câte un fum din țigară, Angel Rababoc și Tudorel Petrescu, adică Marcellus și Bernardo, cei doi oșteni de pază. Sunt costumați de scenă, au textul în mână și pornesc să-și citească, alb, replicile, ca într-o sumară repetiție înainte de ridicarea cortinei. Li se alătură, curând, Valeriu Dogaru – Horatio. Rapid, schimbul de replici ajunge la povestea cu apariția Fantomei și, imperceptibil, tonul se schimbă, o dată cu înălțarea grăbită a cortinei de fier. Spectacolul, unul dintre spectacole, a început. Dezvăluit acum, decorul – în mijlocul scenei mari a teatrului, o scenă mai mică, al cărei fundal placat cu oglinzi va reflecta în răstimpuri siluetele actorilor și chipurile spectatorilor din sală – dă concretețe plastică ideii pe care Tompa a descoperit-o, incredibil de simplă, de proaspătă încă și de vie, în miezul tragediei shakespeariene: teatrul este oglinda vieții. A descoperit-o, în sensul etimologic al cuvântului, înlăturând straturile sterpe, mortificante de

HAMLET de William Shakespeare. Traduceri de: Nina Cassian, Petru Dumitriu, Ion Vinea, Vladimir Streinu, Leon Levițchi și Dan Duțescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA, în colaborare cu Offshore International Cultural Projects – Amsterdam ● Datele reprezentațiilor: 29 decembrie 1996 și 25 ianuarie 1997 ● Regia: Tompa Gábor ● Decorul: T. Th. Ciupe ● Costumele: Judit Kóthay Dobre ● Consultant muzical: Iosif Herțea ● Coregraf: Liviu Matei ● Distribuția: Mihai Constantin (Claudius), Adrian Pintea (Hamlet), Ilie Gheorghe (Polonius), Valeriu Dogaru (Horatio), Adrian Andone (Laertes), Angel Rababoc (Marcellus, Lucianus), Tudorel Petrescu (Bernardo), Natașa Raab (Rosencrantz), Valentin Mihali (Guildenstern), Valer Dellakeza/Marian Râlea, Mirela Cioabă (Doi clovni gropari), Constantin Cicort (Osrick), Vasile Cosma (Voltimand), Ștefan Mirea (Gentilomul), Theodor Marinescu (Un preot), Ion Colan (Fantoma tatălui lui Hamlet, Regele din piesă), Gabriela Baciu (Regina din piesă), Oana Pellea (Gertrude), Corina Druc/Ozana Oancea (Ophelia); în alte roluri: Iosefina Stoia, Țigănuș Marinel (flaut), Geni Maxim (vioară).

Hamlet la sfârșit de mileniu

După 40 de ani de la celebrul **Hamlet** al lui Vlad Mugur (cu Gheorghe Cozorici în rolul titular, Silvia Popovici în Ofelia, Amza Pellea în Horatio, Constantin Rauțchi în Actorul din piesă, pentru a-i aminti doar pe câțiva dintre cei ce nu mai sunt), Naționalul craiovean se învrednicește să readucă pe afișul său capodopera shakespeariană încredințându-i montarea lui Tompa Gábor, eminent regizor și director al Teatrului Maghiar din Cluj. E, înainte de toate, un act de mare curaj și de mare responsabilitate artistică, asumată cu luciditate, așa cum îi stă bine inimosului director craiovean Emil Boroghină. Acestuia, mai ales la el acasă – și încă în Oltenia! –, i se vor fi contestând multe, dar nicăieri în țară și în lume nu i se poate contesta faptul că, avându-l alături pe Silviu Purcărete, a dus Teatrul Național din Craiova pe culmile gloriei și a făcut din el cel mai cunoscut teatru românesc în străinătate. Ba, aș zice, și cel mai bun și cel mai credibil ambasador al nostru în străinătate, făcând pentru imaginea României în lume, în ultimii șase ani, mai mult decât au făcut toți ceilalți ambasadori la un loc. Mai rămânea totuși confruntarea cu **Hamlet**. Marele pariu al oricărui actor, regizor sau director de teatru. Care, în cazul dat, însemna și confruntarea cu povara tradiției, cu celălalt **Hamlet**, intrat în legendă.

Ei bine, ca unul care își mai amintește încă **Hamlet**-ul de odinioară, văzut, ce-i drept, la o vârstă fragedă, care însă percepuse ca atare un **stil** al spectacolului, dincolo de tumultuoasa interpretare în forță a lui Gheorghe Cozorici în Hamlet sau de cea hieratică a Silviei Popovici în nebunia Ofeliei, cred că – și din acest punct de vedere – pariul a fost câștigat. Desigur, nu în sensul că un spectacol ar fi neapărat „mai bun" decât celălalt (în teatru, comparațiile nu sunt întotdeauna productive și nici nu se pot face în termeni simpliști, mai ales la o distanță, în timp, de 40 de ani!), ci în sensul că **Hamlet**-ul lui Tompa Gábor nu e cu nimic mai prejos, ca viziune regizorală și forță a expresiei scenice, de **Hamlet**-ul intrat în istoria teatrului românesc în 1956.

Și, cum Tompa Gábor cu siguranță nu și-a pus astfel de probleme, ținând mai mult de un mod „oltenesc" de a vedea lucrurile, mă grăbesc să adaug că spectacolul său stă foarte bine **alături** și de alte **montări de referință ale**

banalitate, grandilocvență sau ilustrativism plat, pe care atâtea și atâtea experiențe artistice (unele, de altfel, izbutite) consumate de-a lungul timpului le-au depus deopotrivă peste metafora lui Shakespeare și peste receptivitatea noastră la adevărul exprimat de ea. Regăsind-o, regizorul nu se mulțumește însă doar să o etaleze, ci îi desface rând pe rând, cu siguranță calmă și infinită delicatețe, semnificațiile. Căci teatrul nu-i o suprafață reflectorizantă unică, e un sistem de oglinzi paralele (dramaturgia, mizanscena, actorii, am zice în termeni tehnici) ce-și trimit una alteia imaginea – imaginea vieții –, prelungind-o până dincolo de infinit, de unde ea revine, mereu și mereu, aceeași și totuși alta, după cum vremea și lumea condensate în ea sunt altele și totuși aceleași. Așa încât spectacolul se organizează în cercuri concentrice, în spectacole concentrice al căror punct de pornire și de întoarcere este tot timpul teatrul.

Simbol „tangibil" al acestei construcții pe cât de savante pe atât de limpezi este figurarea nălucii regelui ucis și a Primului actor de către același interpret – Ion Colan –, astfel grimat încât să semene cu Shakespeare. Nu e aici doar un subtil record istoric și cultural (ca actor, dramaturgul juca, în **Hamlet**, rolul Spectrului), ci și, în primul rând, o etapă esențială a ecuației pe care Tompa a gândit-o și a rezolvat-o strălucit: cel ce, revelând taina morții regelui Hamlet, va declanșa atât conflictul propriu-zis al piesei și al spectacolului, cât și nebunia înscenată a tânărului prinț (o altă piesă și un alt spectacol), e însuși autorul! Poate părea cumva puerilă această soluție, și mai ales constrângătoare în raport cu personajul principal, limitat, s-ar spune, la executarea mecanică a unor ordine pe care nu are dreptul să le discute. Nimic mai fals însă, căci Tompa strămută scena confidenței, de pe meterezele sumbrului castel în camera de culcare a prințului; aici, întins pe pat, Hamlet va asculta sângeroasa întâmplare istorisită, de la masa de scris, de către tatăl său trupesc-spiritual. O va asculta, ori, poate, și-o va imagina? Ambiguitatea (voită) a situației introduce o primă oglindă pe traseul cu dublu sens dintre realitate (viață) și ficțiune (teatru), fixând și, totodată, relativizând și statutul protagonistului.

Căci, cine este Hamlet? Este, firește, fiul mărețului rege asasinat și al preaușuraticei sale Gertrude, e prietenul lui Horatio, iubitul (cast) al Opheliei și protectorul Actorilor din trupa ambulantă, dar... Este și singurul care, în spectacolul lui Tompa, nu poartă un costum **de teatru**. E îmbrăcat în haină neagră, „blugi" negri (cu etichetă la vedere), în jurul gâtului are un fular lung, tot negru. Costumul lui seamănă a uniformă – „uniforma" regizorului modern. Și Hamlet nici nu-i altceva: nu el pune la cale spectacolul menit a-l face pe Claudius să se demaște? Nu el îi învață pe Actori cum să rostească și cum să se miște? Nu el îi scoate din joc, într-un fel sau altul, pe majoritatea celor ce ies din scenă și din viață în această piesă? Hamlet mai este, însă, și Adrian Pintea. Singurul Hamlet imaginabil, aș spune, în **acest** spectacol, pentru că Prințul Danemarcei, așa cum a fost văzut de Tompa, nu putea avea decât silueta plăpândă și agilă a lui Adrian Pintea, inteligența și sensibilitatea umană și artistică ale lui Pintea, dar mai

ultimelor decenii, precum cea semnată de Dinu Cernescu la „Nottara", cu Ștefan Iordache în rolul titular, sau cea realizată de Alexandru Tocilescu la Teatrul „Bulandra", cu Ion Caramitru în Hamlet.

Pe Tompa Gábor l-au interesat lucrurile esențiale, și de aici derivă și marile calități, și puținele scăderi ale spectacolului său. Să începem, totuși, cu cele din urmă. De pildă, dacă Laertes nu este un rol esențial – și nu este! –, înseamnă că se va găsi până la urmă în trupă un actor care să-l joace, și cu asta basta! Numai că actorul cu pricina, dacă nu se ridică la înălțimea celorlalți, îi poate trage pe ei în jos, în scenele în care apare, riscând să facă mai puțin convingătoare și nu îndeajuns de tensionată tocmai ultima parte a spectacolului! Și nu e decât un exemplu, pentru că și alte roluri, de astă dată mult mai importante, precum cel al Ofeliei sau al reginei Gertrude, sunt deocamdată insuficient „acoperite" pe tot parcursul lor. Astfel, deși bine conturată încă de la prima ei apariție și jucată cu sensibilitate, cu prospețime și grație, de către Ozana Oancea, Ofelia nu mai e la fel de convingătoare și în nebunia ei, care ar fi avut probabil nevoie de o tensionare lăuntrică aparte (sau poate doar de câteva repetiții în plus). Foarte bine marcată, ca pregnanță scenică, apariția reginei Gertrude e gândită de regizor și figurată de Oana Pellea în tușe violente, păstoase, care să spună ceva și despre o anume morbiditate a personajului, derivată dintr-o vădită insațietate sexuală. Pe această linie, actrița va fi nu o dată excelentă în scenele cu Claudius, dar nu și în scenele cu Hamlet, iarăși, uneori mai puțin convingătoare, schimbarea registrului reclamând resurse de alt gen. Și nu cred că e vorba, aici, în primul rând de diferențele de vârstă reală dintre interpreți, ci de diferențele de stil, de faptul că poți face sau nu „echipă" cu un partener sau altul.

Din acest punct de vedere, cred că în **Hamlet**-ul de la Craiova s-au întâlnit – și uneori au și fuzionat – nu mai puțin de trei echipe ale acestui regizor. Prima este cea clujeană, scenografică, alcătuită din T. Th. Ciupe, semnatarul decorurilor, și Judit Kóthay Dobre, autoarea costumelor, conlucrarea acestora cu regizorul, în compunerea cadrului plastic al spectacolului, fiind aproape perfectă. (Numai aproape perfectă, pentru că în această echipă ar fi trebuit să intre și craioveanul maestru de lumini Vadim Levinschi, prezent în programul spectacolului, dar nu și în fapt, ceea ce – fără îndoială – ar fi avut darul să augmenteze strălucirea, rafinamentul și chiar ritmicitatea reprezentației.)

O a doua echipă a regizorului este cea bucureșteană, de la Teatrul „Bulandra", compusă acum din Mihai Constantin, marea revelație a spectacolului în Claudius, și Oana Pellea, foarte curajos distribuită și, dincolo de cele deja semnalate, bine integrată în **demonstrația** de **declarată teatralitate** a montării. (Acestei echipe, după îmbolnăvirea lui Valer Dellakeza, interpretul unuia dintre cei doi clovni-gropari, i se va alătura – deloc întâmplător – Marian Râlea, tot de la „Bulandra".)

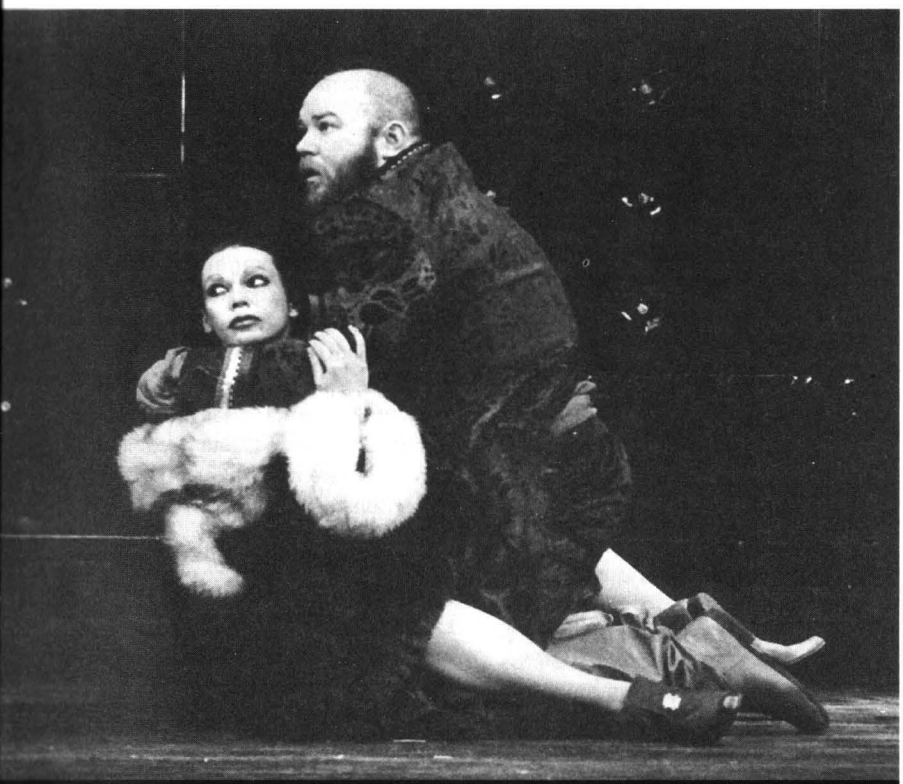


foto: Dorian Delureanu

Oana Pellea (Gertrude) şi Mihai Constantin (Claudius)

ales glasul limpede, cu tăişuri sarcastice şi catifelări melancolice, al acestui (încă tânăr) actor, chinuit de multă vreme, ca şi personajul său de-acum, de insolubila dilemă a fi sau a nu fi – actor. Prin Hamlet Adrian Pintea a găsit, sper, răspunsul pe care-l căuta... Iar regizorul a găsit, prin distribuirea lui, cheia eroului – şi a întregului spectacol, pentru că Hamlet este, aici, oglinda principală a sistemului, oglinda cu două feţe în care trebuie să-şi vadă chipul şi personajele din piesă, şi privitorii din sală. (E uluitor cât de actual, ori, mai bine, cât de atemporal sună, în tragedia elisabetană, replicile prinţului – şi am recitit-o într-o traducere datând din 1905!) Cei din urmă, la sfârşit, izbucnesc în aplauze; cei dintâi...

Există în spectacol o netă diferenţiere între cele două grupuri de personaje: „actorii" de la Curtea Danemarcei şi Actorii trupei ambulante, care vor juca piesa-capcană numită de Hamlet tocmai „Cursa de şoareci". Unii sunt îmbrăcaţi în veşminte ce sugerează destul de marcat epoca (fac excepţie, pe linia unei anumite indeterminări, Horatio şi Ophelia), ceilalţi, în costume eteroclite, bizare, ce par

În fine, cea de a treia – şi cea mai nouă – echipă a lui Tompa Gábor este cea craioveană, în care nu intră însă toată distribuţia, ci doar câţiva actori, care au făcut efectiv „priză" cu stilul regizorului. E vorba, în primul rând, de Ilie Gheorghe, din nou extraordinar, de astă dată în Polonius, personaj fascinant şi prin faptul că „joacă teatru" faţă de propriii lui copii, faţă de suverani şi subalterni, faţă de el însuşi. Nu e vorba însă de o „degradare" a teatrului, sau de un teatru „degradat", ci de „teatrul" devenit a doua natură, condiţie, pare-se, **sine qua non** a politicianului prin excelenţă. Îi e dat să moară, de altfel, „pe scenă", căci moare în spatele unei cortine, poate în singurul moment din piesă când nu juca teatru. (Să remarcăm, fie şi în treacăt, că nici acea „ghilotină" sau „cortină de fier" a teatrului, marcând impresionant, în finalul reprezentaţiei, o „netă" delimitare a planului real de cel ficţional, succesiv multiplicat prin „teatrul în teatru", nu va reuşi să-i apere pe actori, o dată ieşiţi din „pielea" personajelor!) Mai fac parte din nucleul echipei craiovene Valeriu Dogaru, jucând cu aplomb şi comprehensiune rolul Horatio, căruia îi va da o strălucită dimensiune simbolică în finalul spectacolului, Valer Dellakeza şi Mirela Cioabă, în rolurile celor doi clovni-gropari, prezenţe scenice importante în sublinierea teatralităţii şi ironiei acide a reprezentaţiei, Valentin Mihali (Guildenstern) şi Natasa Raab (Rosencrantz), aceasta din urmă nu în travesti, ci într-un **personaj-femeie**, fie pentru că delaţiunea nu are sex, fie pentru că „turnătoria", poate fi făcută, la fel de bine, de ambele sexe! Nu sunt departe de spiritul echipei (din care face parte şi Ozana Oancea, amintită încă de la început) strădaniile lui Angel Rababoc (Marcellus) şi Tudorel Petrescu (Bernardo), ale lui Ion Colan (Regele din piesă, Fantoma tatălui lui Hamlet, dar şi a autorului Shakespeare, scriindu-şi piesa şi văzându-şi personajele în acţiune!) şi ale Gabrielei Baciu (Regina din piesă). Tind însă să coboare ştacheta ridicată a acestei echipe interpretările distorsionate comic, precum cea a lui Constantin Cicort în Osrick, sau cele cvasi-lipsite de relief, poate şi dintr-o vădită nepotrivire a actorului cu rolul (Adrian Andone în Laertes).

Am lăsat mai la urmă cele două mari creaţii actoriceşti ale spectacolului, pentru că ele comportă consideraţii mai ample, legate şi de viziunea regizorală. Cel care declanşează tragedia şi pune la cale şirul nelegiuirilor e Claudius. Cel implicat fără putinţă de scăpare, dar şi cel în care se reflectă această tragedie, transgresând condiţionările spaţio-temporale pentru a vorbi şi azi ca şi mâine despre **condiţia umană**, este Hamlet. El îşi **asumă** responsabilitatea acestei condiţii. El dă în vileag crima şi merge până la capăt, fără a se gândi însă că poate fi la rându-i, chiar şi în buna-i credinţă, manipulat. El e „regizorul" trupei de actori din piesă, dar nu e numai un **director de scenă**, ci şi un **director de conştiinţă**. Prin el se exprimă, în primul rând, condiţia creatorului, delimitându-şi acum opera, cu acuitate, de posibilitatea manipulării ei politice ulterioare. **Hamlet**-ul lui Tompa Gábor nu e numai un

alcătuite din bucăţi de îmbrăcăminte adunate la repezeală dintr-o magazie scoasă din uz. Grupul însuşi al comedianţilor e pestriţ; îi regăsim aici pe cei doi clovni şi pe Hamlet-Shakespeare, neschimbaţi de la prima apariţie, dar întâlnim şi doi muzicanţi, iar din ceata peticită se întoarce mereu spre noi figura inconfundabilă a lui Charlot – Vagabondul şi Actorul generic. Tompa încearcă astfel, parcă, să ne oblige a-i privi, a lua act de existenţa lor „reală", căci, ficţiune la pătrat, ei sunt sortiţi să fie doar oglindă a oglinzii. Şi, substanţă fragilă, cu adevărat „plămada din care sunt ţesute visele", ei vor fi primii care vor dispărea; e drept, nu înainte de a-şi fi împlinit menirea: provocarea crizei de conştiinţă a ucigaşului Claudius. În text, imediat după întreruperea reprezentaţiei, autorul pare să uite de ei – îi scoate pur şi simplu din scenă, şi atât: „ies toţi". În spectacol, Tompa îi doboară brusc la pământ, ca striviţi de prăbuşirea, într-o imagine cutremurătoare, a proiectoarelor prinse de sufitele din podul scenei. Dintre cioburile oglinzii sfărâmate – premoniţie a dezastrului ce va să vină – se vor ridica doar Tatăl-Shakespeare şi clovnii. Căci rolul lor încă nu s-a încheiat. Mai trebuie să intervină în treburile lumii – aceleia? acesteia? –, primul, în scena dintre Hamlet şi Gertrude, când umbra regelui-dramaturg va tempera violenţa cu care prinţul-regizor o obligă pe regina-personaj să privească în faţă adevărul despre ea însăşi; ceilalţi, ca gropari, în scena cimitirului, când, prinzând deodată glas, îndulcesc prin glumele lor brutalitatea cu care Hamlet **ne** aşază în faţă oglinda ultimă de unde ne va privi cândva, pe toţi, craniul muced al lui Yorick...

Am numit-o pe Gertrude regina-personaj. Şi ea, şi toţi cei ce se rotesc în jurul tronului însângerat de la Elsinor sunt, în spectacolul lui Tompa, doar **personaje**, personajele unei banale, chiar dacă niţeluş sordide, poveşti despre o crimă făptuită din gelozie şi sete de putere, despre o văduvă prea lesne consolată, despre un spion din cale-afară de curios şi care o sfârşeşte rău. Întâmplări de fapt divers, „evenimente" ale zilelor lui Shakespeare, ale zilelor noastre. Din ele se compune mersul cotidian al vieţii – trădări, meschinărie, mari şi mici asasinate, laşităţi, spaime, vorbe umflate şi şoapte veninoase. **Acesta** este chipul lumii, **aceasta** – imaginea din oglinda scenei. Actorii care animă pentru noi povestea sunt îmbrăcaţi, spuneam – deghizament abil –, în veşminte subliniat baroce. Mai mult, ei joacă exagerând „teatral" caracteristicile personajelor – Claudius e dur, bolovănos, lubric, Gertrude e provocatoare, nerușinat lasciva, Polonius rostogoleşte ilar priviri iscoditoare, ca un intrigant de operetă –, sarcină strivitoare, ce nu putea fi încredinţată decât intuiţiei, dăruirii şi talentului unor interpreţi ca Mihai Constantin (actor complet format, în ciuda tinereţii), Oana Pellea şi Ilie Gheorghe. Din cortegiul păcatelor mai fac parte impulsivitatea stupidă a lui Laertes (figurat puţin nesigur de Adrian Andone), preţiozitatea ridicolă a lui Osrick (într-un hazos portret, Constantin Cicort) şi falsitatea delatoare a lui Rosencrantz şi Guildenstern, investiţi prin cenuşiul costumului cu aparenţa scârbavnică a unor şobolani uriaşi, prin discreţia

spectacol bun, ci şi un spectacol important, profund tulburător atât prin semnificaţiile sale general umane, etern valabile, cât şi prin cele de o dureroasă actualitate, poate chiar cu valenţe premonitorii, şi încă nu dintre cele mai faste.

Visceral, posesiv, vulgar până şi în respiraţie, Claudius e magistral înfăptuit de Mihai Constantin, cu o extraordinară forţă vitală, ce are parcă nevoie să-şi devoreze semenii, operaţiune în care intervine însă o malefică luciditate, un calcul politic atent la fiecare mutare posibilă, menit să nu lase victimei nici o şansă. Claudius pare un animal de pradă scăpat printre oameni, are viclenia celui ce a stat toată viaţa la pândă şi nu-şi mai poate ascunde acum satisfacţia de a-şi fi înfipt colţii în hălcile atâta vreme râvnite. Scena în care ar vrea dar nu poate să se roage, căci e incapabil să ceară, să dea sau să primească iertarea, e o scenă antologică, situându-l pe Mihai Constantin între marii actori ai teatrului românesc. El se află deja în vecinătatea valorică a tatălui său, neuitatul George Constantin, care – dacă ar mai fi printre noi – n-ar avea nici un motiv să nu se mândrească cu fiul său.

Întâlnirea lui Adrian Pintea cu Hamlet e o încununare a creaţiilor sale de până acum. Regizorul a găsit interpretul prin excelenţă inteligent şi subtil, stăpân pe o tehnică desăvârşită, capabil de o mare bogăţie a nuanţelor reflexivităţii, prin care personajul să se exprime cu o surprinzătoare claritate şi limpezime a gândului. Această aproape simplitate a rostirii lucrurilor profunde, această aproape umilitate în a descifra şi transmite tâlcurile ultime ale capodoperei shakespeariene, această aproape smerenie, care poate face neînţelesul de înţeles, e marea calitate a creaţiei lui Adrian Pintea, într-un Hamlet cu valoare de referinţă în istoria teatrului românesc. (Nu aveam cum să-l văd pe Valeriu Valentineanu în celebrul său **Hamlet** din 1940 de la Teatrul Naţional din Bucureşti, dar am motive să cred, dintr-un amplu interviu făcut cu marele actor acum vreo treizeci de ani şi publicat parţial în revista „Familia" de la Oradea, că – în competiţia cu Vraca şi Calboreanu – ieşise învingător tocmai prin câştigul de cauză dat gândului şi simplităţii rostirii lui.)

Spuneam că Tompa Gábor a fost interesat de lucrurile esenţiale. El a gândit spectacolul cu dezinvoltura creatorului autentic, capabil să vadă pădurea şi să simtă născându-se foşnetul ei, dincolo de înălţimea sau de vigoarea fiecărui copac în parte. Se poate vorbi, în cazul său, chiar de un soi de „boierie a minţii", care a trecut cu uşurinţă peste ceea ce poate n-ar fi putut obţine de la unii interpreţi, chiar printr-o mai îndelungată străduanie, pentru a pune în schimb în valoare liniile de forţă spirituală ale unui impunător edificiu scenic. Reprezentaţia e un omagiu adus teatrului ca „oglindă a firii", adus actorului, care – ca şi în jurământul de credinţă medieval – îşi pune, o dată cu mâinile, şi sufletul în mâinile regizorului ce-l înalţă la rangul de personaj, mărturisitor pentru o întreagă lume.

VICTOR PARHON

„modernă“ a jocului Nataşei Raab şi al lui Valentin Mihali, cu actualitate perenă, şi prin ingenuitatea reapariţiei lor în final, vii şi nevătămaţi, cu prestigiul înspăimântător al indestructibilităţii; trădarea e, cu adevărat, nemuritoare. (Victimă a pasiunilor din juru-i şi a propriei inocenţe, Ophelia – Ozana Oancea – rămâne cumva străină tuturor oglinzilor spectacolului: un vis livresc al purităţii imposibile...) Acestei lumi vrea Hamlet să-i smulgă, **prin teatru**, masca şi, poate, arătându-i **în oglinda teatrului** chipul hâd, s-o facă a se lepăda, cu milă şi groază, de acest chip, într-un izbăvitor catharsis. Dar lumea refuză cu duşmănie oglinda şi îl distruge pe cel ce i-o întinde. Cu ce preţ, însă? În final, deasupra scenei semănate cu leşuri, bubuie, parcă din megafon, glasul îngheţat al lui Fortinbras, care înştiinţează că va lua în stăpânire regatul putred al Danemarcei. Ca electrocutaţi, morţii, morţi falşi, „de teatru“, se ridică pe rând în picioare. Un singur trup rămâne nemişcat – al lui Hamlet. Şi în faţa acestei lumi care şi-a nimicit oglinda şi care pleacă deznădăjduită capul sub tunetul glasului metalic, coboară încet, dar ameninţător acum, cortina de fier... S-a terminat... Dar nu! O siluetă izbuteşte, cu greu, să se strecoare dincoace. Este Horatio. Mâini febrile împing spre el, de dincolo, în ultima secundă, o chitară. Şi, prăbuşit lângă zidul mut, Horatio „cântă“ povestea lui Hamlet, prinţul Danemarcei. Alături de el, stingheră, e o măsuţă de machiaj...

Ar fi încă multe de spus despre spectacolul lui Tompa Gábor, căci jocul oglinzilor deschide în fiecare clipă noi perspective, luminează mereu alte şi alte unghiuri, alte şi alte înţelesuri ale acestei piese pe care, scormonind-o fără odihnă, gândul regizorului o revelează, iar şi iar, inepuizabilă.

Ar fi de vorbit despre tehnica mizanscenei propriu-zise, despre ştiinţa lui Tompa de a utiliza, pe orizontală, pe verticală şi în profunzime, spaţiul scenei, despre abilitatea „profesională“ cu care construieşte începuturile şi finalurile de act ori punctele de culminaţie.

Ar fi de lăudat – la nesfârşit – scrupulul filologic şi intuiţia poetică pe care le pune în „citirea“ textului, în studiul caracterelor şi al firelor vizibile ori ascunse ce le leagă.

Ar fi de comentat pe larg decorul lui T. Th. Ciupe şi costumele lui Judit Kóthay Dobre.

Ar fi de povestit – da, chiar aşa – muzica, mai bine zis ambianţa sonoră a spectacolului, creată de Tompa cu ajutorul lui Iosif Herţea, şi e pentru prima oară când regret într-adevăr că insuficienţa priceperii în domeniu mă împiedică să o fac aşa cum trebuie (contez, e drept, şi pe surpriza pe care, cu siguranţă, această muzică o produce oricui).

Ar fi, în fine, de analizat creaţia fiecărui actor în parte, a celor pe care i-am pomenit prea grabnic şi a celor despre care n-am amintit nimic; cu toţii ar merita-o. Ar fi de evocat vibraţia comună ce i-a armonizat, într-un singur instrument de fineţe, pe interpreţii invitaţi cu extraordinara trupă a Teatrului Naţional din Craiova.

Ar fi... Dar mă opresc aici, o dată cu Hamlet: „restul e tăcere“.

ALICE GEORGESCU

Valeriu Dogaru (Horatio), Adrian Pintea (Hamlet), Angel Rababoc (Marcellus) şi Tudorel Petrescu (Bernardo)

ADRIAN PINTEA:
„Sunt mult mai norocos decât mulți oameni din lume“

□ **Domnule Adrian Pintea, cum simțiți acea înstrăinare de sine care destructurează eul actorului prin identificarea cu personajele? Cum vă regăsiți individualitatea în culise? Aveți garanția asta?**

■ Da, am garanția asta pentru că eu cred că niciodată nu se întâmplă (și, dacă se întâmplă, asta ține de domeniul patologicului) ca un profesionist real, autentic să se afle în pericolul de a-și pierde personalitatea proprie și de a se „difuza“ într-un personaj, oricât de atractiv ar fi acesta sau de special. Întrebarea se referă mai ales la rolurile care presupun dezechilibru psihic. Mie mi s-a întâmplat să trec pe lângă această capcană în **Henric IV** de Pirandello, în film („Pădureanca“) și sunt pasibil de alunecări „de teren“ psihice când mă duc la Craiova pentru **Hamlet**. Repet: nu cred că acest fenomen poate să se întâmple unui profesionist. Dacă i se întâmplă să se piardă în personaj, ori nu e un profesionist desăvârșit, ori are alte necazuri. Însă această profesie este una de cursă lungă, de rezistență, și e mult mai sportivă decât se crede.

Adrian Pintea în Fool for Love **de Sam Shepard la Teatrul Român-American, în regie proprie**

□ **Mergeți spre personaje sau aduceți personajele la dumneavoastră?**

■ Cele două atitudini înseamnă două feluri de teatru, cel puțin. Cred că se întâmplă și așa, și așa. Depinde de personaj. Atunci când personajul este extrem de bine conturat, cum se întâmplă în literatura dramatică de calitate, probabil că e nevoie de un efort conștient și apreciabil de a te duce tu înspre el, mai ales dacă el are date foarte bine fixate în memoria colectivă. Dar cred că e mai indicat – și, mai ales, interesant pentru spectator – să aduci personajul spre tine, pentru că altfel nu s-ar explica de ce spectatorul de teatru se duce să vadă **Hamlet** jucat de X și de Y; în mod cert nu se duce să „citească“ piesa **Hamlet**, asta o poate face și la bibliotecă. Îl interesează textul în interpretarea unui actor anume, sau într-o viziune regizorală anume, așadar o persoană anume.

□ **Cât îl costă tracul pe un actor? Ca pedagog, credeți că cei care se orientează spre această profesie o fac pentru a-și domina slăbiciunile sau un eventual „eșec metafizic“?**

■ Sunt două întrebări aici. Tracul e o condiție pe care trebuie s-o suporte și sportivii de mare performanță. Nu cred că Laura Badea (sunt total îndrăgostit de performanța ei la scrimă și o respect foarte mult pentru asta) are mai puțin trac decât am eu la premiera cu **Hamlet**. E un alt tip de trac, dar tot... trac. Iată că similitudinea cu sportul se manifestă și aici. Tracul există, evident, și ține de un simț al responsabilității realist, dar și de un bagaj de inhibiții pe care-l avem cu toții, actoria fiind, ca și sportul de performanță, o meserie **de vitrină**, în care și succesul, și eșecul au loc la vedere. Nu e ceva obișnuit, adică nu e o situație comună aceea a unui om care stă singur în fața mai multor oameni și trebuie să le comunice ceva. Trac au și profesorii la catedră, e o chestiune care ține de comunicarea dintre oameni și care cu greu poate fi depășită. Pentru asta, da, trebuie efort, autocontrol.

□ **Înțeleg că și dumneavoastră ați fost în situația asta. Cum ați depășit-o?**

■ Da, de foarte multe ori, dar am încercat să-mi controlez reacțiile și să împrumut o detașare care, măcar că nu era autentică, era utilă în clipa aceea. Cu timpul, aceste momente devin însă din ce în ce mai rare, pentru că se naște nu o rutină, dar un obicei. Omul se obișnuiește cu orice, până și cu lucruri mult mai grave, darmite cu tracul.

□ **Revenind la acel handicap interior...**

■ Dacă o problemă sufletească nerezolvată i-ar recomanda pe unii dintre... concetățenii noștri să devină aspiranți la teatru? Nu cred că e vorba de un handicap, ci de o sensibilitate mai specială, mai mare decât media; și nimic altceva. Dar, pe lângă asta, probabil că respectivii au și semnalele unor abilități strict necesare în lumea spectacolului, pe care cred ei că nu și le pot exercita decât așa, făcând actorie. Nu înseamnă că mulți dintre cei care-și doresc foarte mult să devină actori și nu reușesc nu ajung la un moment dat piloți extraordinari de cursă lungă, sau înotători, sau scrimeri ca Laura Badea, sau arhitecți, sau... Există foarte mulți oameni care sunt actori neîmpliniți și asta n-a făcut un dezastru din viața lor.

□ **Siguranța de sine e condiția esențială în actorie?**

■ Foarte sigur de sine poate să fie un bodyguard puțin mai iresponsabil! Poți să fii sigur pe o mulțime de lucruri care să-ți asigure controlul situației ce depinde de tine. Dar „siguranță de sine“ sună destul de prost, se aseamănă cu suficiența, face parte din familia suficienței și n-am încredere în ea. Cred că un actor, înainte de siguranță de sine, are nevoie să fie într-o alertă continuă, cu toate simțurile în stare de funcționare, cu un intelect treaz și, dacă se poate, cu o conștiință proaspătă, cu o încredere în relația umană, în comunicarea dintre oameni, o încredere nu fanatică, dar autentică, deci care să fie avertizată și asupra eșecurilor pe care încrederea prea mare în comunicarea dintre oameni le poate aduce.

□ **Teatrul e o iluzie a realității?**

■ Teatrul corespunde mereu cu realitatea, nu este decât o expresie sintetizată a ei, pentru că, dacă el nu este în mijlocul vieții și nu-și împrumută același ritm energetic și forță, este un teatru mort, respectiv un teatru prost. Teatrul viu este cel ce animă un grup de oameni care întâmplător se numesc spectatori și, într-o formă esențializată, prescurtată și concentrată, le oferă adevărurile pe care ei le simt și le vehiculează zilnic, doar reformulându-le așa ca ele să fie perceptibile mai clar.

□ **Ați făcut mult teatru, dar și mult film. Cum ați receptat diferența dintre cele două arte?**

■ De la un anumit punct sunt două meserii foarte diferite sub aspect tehnic, adică la nivelul instrumentarului. Ceea ce caracterizează filmul, din perspectiva actorului, este tehnica prim-planului, iar în teatru prim-planul nu există decât arareori și cu tehnici speciale. Iată o diferență de instrumentar. În esență, însă, e vorba de aceeași meserie, căci nu cred că filmul are alt scop decât teatrul – comunicarea unei emoții –, numai că în teatru actorul este mai responsabil și este autorul direct al emoției pe care o poate produce, pe când în film nu neapărat regizorul, cât domnul sau doamna de la montaj...

□ **Cât vă costă un rol? Sau e o obișnuință trecerea de la un rol la altul?**

■ Nu e o obișnuință, slavă Domnului. Nu sunt atât de bătrân. Nici nu-mi doresc să devină o obișnuință.

□ **E un ritual?**

DIALOG

■ Are ceva de ritual; fiecare rol e o iniţiere. Nu vorbesc de tot felul de fleacuri pe care trebuie uneori să le facem, deşi eu sunt destul de norocos, n-am făcut „fleacuri" decât cu trei ruşinoase ocazii. De aceea vreau să vă şi corectez: n-am făcut foarte mult film, atâta cât aş fi vrut să fac, dar cu siguranţă că fiecare rol a însemnat ceva, pentru că munca la un rol, executarea şi împlinirea lui înseamnă şi consumarea unei perioade strict definibile din viaţa unei persoane. Dacă n-am plătit cu altceva, cu timpul vieţii mele am plătit; asta e o chestiune de care sunt conştient, sunt responsabil, îmi asum răspunderea şi-i simt perfect greutatea.

□ **Aţi afirmat de multe ori că aţi avut ocazia să plecaţi definitiv din ţară. De ce n-aţi făcut-o?**

■ Am avut această intenţie foarte clară, să plec, dintr-o dezamăgire pe care nu cred că trebuie s-o explic – e foarte uşor de înţeles –, care a funcţionat în forme dramatice când eram mai tânăr, şi în orice caz până în '89. Nu pentru că mi-aş fi pierdut definitiv încrederea că aş mai putea să găsesc un spaţiu propice aici pentru cel care sunt, deşi nu sunt atât de complicat pe cât par şi de pretenţios, în nici un caz. Dar vreau să am o modestie conştientă, nu o modestie impusă. Am vrut să părăsesc ţara într-un moment în care coşmarul atinsese ridicolul şi degradantul la ultimul nivel, în perioada dintre '80 şi '89. După aceea am fost cuprins de un entuziasm pe care mulţi l-au împărtăşit. Unii l-au numit prostie, aveau dreptate şi ei în felul lor, n-am fost conştient de toate manevrele şi de toată farsa sinistră care s-a jucat. Entuziasmul acela a trecut şi i-a luat locul o preocupare mai serioasă, care cred că se potriveşte mai bine şi vârstei mele, de a rămâne şi de a face ceea ce pot şi sunt chemat să fac, alături de ceilalţi oameni din jurul meu, pentru ca această farsă să fie uitată cât mai repede: să ne revenim, să redevenim normali.

□ **Ce se mai aude cu Teatrul Român-American? Dar cu Teatrul Ţigănesc pe care intenţionaţi într-un timp să-l construiţi?**

■ Teatrul Român-American a fost o experienţă interesantă măcar pentru că am reuşit să demonstrez că actorul român poate juca în orice limbă, că e extrem de talentat din punctul ăsta de vedere, iar grupul meu de prieteni, mica trupă cu care am făcut **Orfeu în Infern** şi **Fool for Love** la Teatrul Român-American m-a încântat, m-a bucurat, a demonstrat nişte lucruri extraordinare. Experienţa însă s-a oprit la un moment dat, atunci când TRA a încetat să mai aibă pretenţia de a monta spectacole în limba engleză, lucru pe care nu l-am înţeles şi refuz să-l comentez. Iar la ideea cu Teatrul Ţigănesc n-am renunţat, cinstit să fiu, nici acuma. N-are nici o legătură cu folclorul ţigănesc, nu aş fi făcut un teatru în care vedete să fi fost cântăreţi la acordeon de tipul Adrian Copilul-Minune sau Nicu Vijelie... Dimpotrivă, proiectul – pe care l-am început, de altfel, la Teatrul „Bulandra", dar care n-a putut fi aplicat din raţiuni financiare – era o adaptare a piesei **Domnişoara Nastasia**, care să cuprindă ceea ce mi se pare mie remarcabil, frumos şi estetic din cultura şi proto-cultura neamului ţigănesc migrator, deci originar. N-are nici o legătură cu romii de cartier, e adevărat. Vulpaşin al nostru ar fi fost ţigan, iar imposibilitatea lui de a ajunge iubitul Nastasiei n-ar fi stat în caracterul lui, aşa cum este în piesă, iar violenţa lui ar fi fost o problemă de natură etnică (o romăncă şi un ţigan din acelaşi cartier, dintr-un Bucureşti guvernat de obsesii etnice). Pe de altă parte, aveam ocazia să cântăm o muzică ţigănească adevărată, veche, superbă, chiar adunasem partituri muzicale cu ajutorul unor foarte interesanţi artişti de origine gitană din India, Spania, Ungaria, Cehoslovacia (unde e o unitate de ţigani nomazi şi artişti, foarte interesantă) şi din Ardealul nostru, unde sunt ţigani nomazi, cum bine ştim, nişte artişti absolut splendizi, atâta vreme cât nu sunt pervertiţi la „urbanismul" care distruge nu numai cultura ţigănească reală, ci şi cultura română.

□ **A rămas o utopie?**

■ Deocamdată proiectul n-a putut fi dus la capăt, dar n-am renunţat la idee, vom vedea ce vremuri vor mai veni, câtă încredere, energie şi posibilităţi financiare o să avem ca să îl repunem pe tapet. Eu n-aş vrea să renunţ la el.

□ **Vorbiţi-mi despre preocupările dumneavoastră extrateatrale: muzică, radio, călătorii, afaceri, cărţi publicate...**

■ Am o emisiune la radio (cât o s-o mai am), care se numeşte Café-Teatru, unde sunt doar moderator, o emisiune de discuţii despre teatru şi despre fenomenul teatral în general şi care n-are nici o legătură cu discuţiile de tip critic. Sper! Dacă va deveni o emisiune de critică teatrală, nu mă va mai interesa. Pentru asta sunt ziarele etc. Mi-ar plăcea – îl invidiez sincer, şi asta înseamnă că-l admir foarte tare, pe Florin Călinescu –, mi-ar plăcea să fac o emisiune la radio de tipul talk-show-ului său. N-aş avea însă nici talentul, nici zona lui de preocupări; ar fi puţin altfel. Îmi place Radioul, sunt îndrăgostit de el. Am făcut şi regie de radio şi-am avut chiar bucurii, adică am reuşit să lucrez cu actori mari, în postura de regizor, ceea ce este, pe lângă o onoare şi o bucurie, ceva extraordinar de profitabil profesional... Cânt ori de câte ori am ocazia. Am bucurii din astea, pe care nici nu ştiu bine dacă le merit, adică o prietenie spontană cu „maşina de jazz plus" care este Weinberger. Este una dintre întâmplările importante din viaţa mea: am ajuns, absolut întâmplător, mergând să-l întâlnesc pe prietenul meu Vali Sterian la studio la el, să-l cunosc pe Weinberger, şi am început să cântăm împreună. A funcţionat, cum spune el, o simpatie de tip tribal, o afinitate electivă fără nici un fel de explicaţie în viaţa socială... Aşa încât am ajuns să cântăm împreună, ceea ce chiar e mult. Am cântat cu drag pentru o altă minune a teatrului, nu numai a teatrului românesc, care este Radu Gheorghe, întors din America şi care acum îşi pregăteşte reinstalarea acolo unde merită – adică locul lui în cultura teatrală românească. Cânt de câte ori mă rabdă Vali Sterian împreună cu el, mai rar singur, am făcut o formulă de teatru mai specială în **Orfeu în Infern**, în aşa fel încât formaţia – pe vremea aceea, mai puţin cunoscută – „Sarmalele reci" era un personaj în spectacol şi toţi actorii cântau. E o preocupare care îmi şi face plăcere, mă şi interesează.

□ **Sunteţi un hipersensibil... Recunoaşteţi?**

■ Nu recunosc. Sunt un om sensibil, dar nu cred că hipersensibil. Cred că (mă felicit pentru asta) nici o exagerare nu-mi place şi nu-mi face bine.

□ **Ştiţi că publicul aşa vă vede?**

■ Probabil că mă vede şi aşa, numai că informaţiile pe care le are publicul despre mine sunt exact cele pe care trebuie să le aibă, adică numai din rolurile jucate până acum. De exemplu, publicul nu-şi imaginează că mă poate vedea într-o piesă comică, or eu îmi doresc să joc comedie şi cred că aş putea s-o fac mulţumitor, cel puţin. Surprinzător, nu?

□ **Jucaţi în** Ondine, **la Naţional, de vreo trei stagiuni. A fost alegerea dumneavoastră să nu jucaţi şi altceva? Cum s-a întâmplat că n-aţi mai fost distribuit în alte spectacole?**

■ Relaţiile mele cu Teatrul Naţional au fost în ultimul timp destul de ciudate, dar nu e singurul lucru ciudat care se întâmplă în această perioadă cu teatrul românesc. De pildă, avalanşa schimbărilor de directori, în care eu nu prea cred, adică e o ritmicitate în care n-am încredere. Cred, de exemplu, că Teatrul Naţional trebuie condus de o personalitate stabilă, **una**, dacă se poate pe o perioadă mai lungă, dar... vremuri capricioase, tranziţie şi alte explicaţii din astea „liniştitoare" au dus la o existenţă a mea „puţintel" mai periferică în Teatrul Naţional, ceea

Adrian Pintea în Don Carlos **de Friedrich Schiller la TVR (regia: Eugen Todoran)**

ce mi-a permis să mă ocup de locul meu în Academia de Teatru şi Film, mi-a oferit destul timp liber; şi nu sunt deloc nefericit din cauza asta.

□ **Consideraţi că e mai importantă calitatea dumneavostră de pedagog decât cea de actor?**

■ Nu le pot pune în competiţie, pentru că sunt lucruri care ar fi bine să existe în acelaşi timp. Nu cred că e bine să fii pedagog atâta timp cât nu eşti practicant pe scenă, într-un fel sau altul; cred că e important să fii tot timpul pe scenă şi să vii la catedră de la repetiţii şi să pleci de la catedră la spectacol. Cred că e un lucru ideal (care, ca toate lucrurile ideale, nu se poate face în toate cazurile). Pe de altă parte, un noroc al meu care mă însoţeşte, un „îngeraş" al meu a avut grijă de mine, aşa încât m-a trimis să lucrez la teatrul din Craiova. Înseamnă că Dumnezeu nu e chiar atât de supărat pe mine încât să-mi fi luat şi „jucăria" de a fi pe scenă. Ceea ce la Teatrul Naţional din Bucureşti se întâmplă, cum aţi observat, sporadic şi sub auspicii stranii.

Faptul că un spectacol ca **Hamlet** se joacă la Craiova e explicabil prin faima pe care şi-a câştigat-o acest teatru şi prin personalitatea lui absolut distinctă în sistemul de relaţii care trebuie să funcţioneze pentru ca teatrul să rămână viu; mă refer la relaţiile internaţionale. Este o mare onoare că am fost chemat la acest teatru şi o iau ca atare, pentru că acolo, înaintea mea, a fost invitat fenomenul care se numeşte Ştefan Iordache şi care a lucrat în regia lui Silviu Purcărete, deci exact în miezul fenomenului teatral, la ora asta, în România. Aşa că responsabilitatea e uriaşă, onoarea e autentică, Tompa Gábor e un om extrem de serios, prin urmare am toate motivele să fiu foarte fericit din punct de vedere profesional.

□ **Mai scrieţi poezii?**

■ Poezii, în nici un caz. Am făcut pasul de trecere de la poezie la proză cu vârsta, ca orice om normal, şi mă pregătesc să trec de la proză, închizând capitolul o dată cu coperta de la cartea mea, la ceea ce cred că e necesar în România la ora asta: să încerc să scriu teatru. Mi-am promis din capul locului să nu-mi doresc niciodată să fiu genial, ci să contribui, dacă se poate, la un lucru de care avem mai multă nevoie decât de geniu, şi anume de câteva piese bune.

□ **Aţi afirmat într-un interviu că preferaţi oamenii simpli. Cum sunteţi dumneavoastră în raport cu „muritorii"?**

■ Pentru mine, un „om simplu", în ceea ce are mai frumos acest cuvânt, este, de exemplu, Andrei Pleşu. O construcţie atât de complicată şi de delicată şi psihic, şi intelectual, şi spiritual, cum este el, îl face un om simplu, prin felul cum se manifestă şi cum există într-o relaţie umană. „Anonimii", cei care nu sunt purtătorii unor nume sonore, anonimii cu care îmi face plăcere să am relaţii au cam aceleaşi calităţi pe care le au Andrei Pleşu sau domnul Paleologu: o onestitate fundamentală şi o oroare faţă de falsul care împiedică orice comunicare reală între oameni.

□ **Vă simţiţi agresat de admiratori, de femei? Se întâmplă?**

■ Nu. Sunt norocos, nu mi s-a întâmplat nimic grav din punctul ăsta de vedere... Există limite de bun-simţ, care sunt uneori călcate, dar faţă de atâtea bucurii pe care mi le aduc oamenii care îmi vorbesc frumos, mă felicită, sau pe care îi simt că vin pentru mine la teatru, trebuie să uit cele câteva întâmplări neplăcute şi să rămân cu ceea ce e frumos într-adevăr şi mă bucură, mă linişteşte, îmi dă încredere şi mă onorează.

□ **Acum, la 42 de ani, pe care i-aţi împlinit de curând, puteţi afirma că sunteţi un privilegiat?**

■ Sunt mult mai norocos decât mulţi oameni din lume. E un noroc pe care nu-l merit – stau tot timpul şi mă gândesc dacă fac întotdeauna ce trebuie cu el – şi asta nu este foarte drept. E bine să nu uit ce norocos sunt ori de câte ori sunt înclinat să fiu depresiv, revendicativ, excesiv de orgolios sau de sever cu oamenii din jur şi cu ce mi se întâmplă. Dacă voi uita vreodată că sunt norocos, ar fi şi urît, şi un foarte mare păcat.

□ **Care este relaţia dumneavoastră cu Dumnezeu?**

■ Nu sunt bigot, nu sunt habotnic, sunt un om credincios normal. Cred că există Dumnezeu, cred în Dumnezeu. Regele minţii şi sufletului meu este Iisus Christos, cea care mă iartă şi se roagă pentru mine este Fecioara Maria. Sunt catolic.

IOANA FLOREA

NICI SHAKESPEARE, NICI FRUNZĂ

FALSTAFF după William Shakespeare ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 3 decembrie 1996 ● Regia: Victor Ioan Frunză ● Scenografia: Adriana Grand ● Distribuţia: Dorel Vişan (Falstaff), Gheorghe Nuţescu (Regele Henric IV), Balázs Attila (Prinţul Harry de Wales), Ileana Negru (Doamna Quickly), Ruslan Bîrlea (Bardolph), Vasilica Stamatin (Doamna Ford), Ioan Isaiu (Godshill), Frederik Slavici (Harry Percy), Virgil Müller (Căpitanul), Dorin Andone (Doctorul Caius), Maria Munteanu (Doamna Page), Ligia Moga (Nym), Alexandra Lungu (Gower), Mirela Dragu (Scroop), Ioan Marian (Domnul Ford), Marin D. Aurelian (Warwick), Bucur Stan (Domnul Page), Gelu Bogdan Ivaşcu (Shadow), Petre Băcioiu (Hangiul), Petre Dondoş (Drumeţul 1), Mariana Müller (Doll), Lucia Wanda Toma (Snare), Mariana Cocora (Anne), Mihai Comănici (Pete), Carmen Culcer (Fang), Dan Chiorean (Pajul), Doru Surcel (Blunt), Andra Negulescu (Cellina), Linda Müller (Anne Page).

S-a vorbit atât de mult despre genialitatea lui Shakespeare încât s-a creat mitul unei opere integral fără cusur, ultându-se că marele dramaturg englez nu a scris doar **Hamlet** sau **Regele Lear**, ci şi opere – hai să le spunem, cu un cuvânt la modă – „controversate", adică mai puţin împlinite, precum **Zadarnicele chinuri ale dragostei** sau **Poveste de iarnă**. Într-o stagiune definită printr-o explozie de spectacole Shakespeare e poate util să i se reamintească publicului nostru, educat în cultul perfecţiunii de necontestat a geniului shakespearian, că geniul presupune evoluţie şi elaborare, uneori chiar inegalităţi. Lucrul acesta trebuie însă făcut prin spectacole cu operele lui Shakespeare, nu cu scenarii sau adaptări lipsite de coerenţă dramaturgică, în care unele teme sunt precar enunţate, altele, aproximate, şi care comasează arbitrar şi capricios situaţii şi pasaje într-o construcţie rudimentară.

O astfel de compoziţie rudimentară, naivă şi confuză, lipsită de acţiune şi caractere îmi pare a fi **Falstaff** de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca. Mi-e greu să spun cui îi aparţine respectiva lucrare, pentru simplul motiv că informaţiile scrise furnizate spectatorilor sunt contradictorii. Am văzut **Falstaff** la premiera din timpul Galei Teatrelor Naţionale. Caietul-program al manifestării ne informa că ne aflăm în faţa unei versiuni scenice de Victor Ioan Frunză, Dorel Vişan şi Maria Morar. O erată ataşată caietului-program al spectacolului (caiet-program întocmit – lucru curios! – nu de secretarii literari ai teatrului, ci de o specialistă în logistică, Maria Morar, care, de altminteri, a utilizat copios munca respectivilor secretari literari) ne înştiinţa cu seninătate că „dintr-o regretabilă eroare tipografică din caietul de sală lipsesc următoarele informaţii: spectacolul **Falstaff** este o versiune scenică după Shakespeare semnată de Victor Ioan Frunză; direcţia de scenă îi aparţine tot lui Victor Ioan Frunză". Informaţii nesemnificative şi care puteau să-i scape oricui, nu-i aşa? Numai că, surpriză! În acelaşi caiet de sală citim un interviu cu Victor Ioan Frunză, care declară că „împreună cu Dorel Vişan şi cu doamna Doina Modola... am lucrat anumite pasaje".

Că adaptarea îi aparţine doar regizorului sau că la ea au mai contribuit şi alte condeie nu e o chestiune ce priveşte doar drepturile de autor, ci una a cărei clarificare i-ar fi utilă cronicarului pentru a putea stabili cu exactitate în sarcina cui să pună neîmplinita combinaţie născută cu forcepsul din trei izbutite texte shakespeariene: **Henric IV, Henric V** şi **Nevestele vesele din Windsor**. Adevărul e că din ultima piesă menţionată a mai rămas foarte puţin, iar ceea ce a scăpat foarfecelor nu e din cale afară de semnificativ. Bănuiesc că, totuşi, în intenţia regizorului a fost să lase mai mult, fiindcă altminteri nu îmi explic de ce în caietul de sală apare numele Doamnei Page, iar pe scenă am văzut-o doar pe actriţa desemnată să joace rolul, nu şi personajul ca atare. Printre obiectele de recuzită poate fi lesne observat coşul în care ar fi urmat să fie înghesuit Falstaff, dar, în spectacol, acest erou al plăcerilor lumeşti e scutit de respectiva aventură. Ş.a.m.d. Cred că Victor Ioan Frunză a intenţionat să realizeze un spectacol de mare montare, căci altfel nu îmi dau seama de ce a convocat atâţia actori pentru proiectul în cauză. Ceva însă s-a întâmplat – poate a intervenit presiunea timpului scurt avut la dispoziţie pentru realizarea spectacolului, concomitent cu **Becket** – şi, la repezeală, s-a renunţat la scene şi idei, iar din cei aproape treizeci de actori pe care îi enumeră caietul-program se văd cu adevărat, în sensul că au sarcini artistice precise, doar trei: Dorel Vişan, Balázs Attila şi Gelu Bogdan Ivaşcu, cel din urmă într-o scurtă apariţie ce înveseleşte substanţial spectacolul şi spectatorul.

Scenografa Adriana Grand propune o construcţie arhitecturală în trei etaje, care aminteşte în bună măsură de clădirea unui teatru din vremea lui Shakespeare şi care-l trimite imediat pe spectator cu gândul la intens utilizata formulă a teatrului în teatru. În interiorul sau în jurul respectivei construcţii se adună multitudinea de personaje secundare care, dincolo de faptul că sunt înveşmântate în costume intens colorate, nu prea aduc pete de culoare sau temperament scenic într-un spectacol ce ar fi trebuit să fie plin de trepidaţie comică prin mişcarea intens lucrată, prin grupări umane dinamice şi metamorfoze rapide. Or, respectivele grupări doar asistă la duelul verbal dintre Falstaff şi prinţul Harry de Wales, duel pe care îl mai punctează uneori cu câte o exclamaţie, puţini fiind actorii ce mai au de spus şi câte două-trei replici. Am îndoieli că sintagma „duel verbal" e chiar foarte potrivită în cazul relaţiei care se stabileşte – sau, mai degrabă, nu se stabileşte – între Dorel Vişan şi Balázs Attila. Primul duce greul spectacolului, e actorul destinat şi predestinat rolului ce i s-a încredinţat. Are haz consistent, dar ştie să fie şi trist, şi grotesc. Din păcate, replica partenerului vine încet şi e precară. Tânărul Balázs Attila e depăşit de amploarea eforturilor artistice care i-au fost solicitate. Am mai spus-o şi o repet: sunt absolut convins că Balázs Attila este un actor foarte talentat; dar a-i cere să joace roluri de mare întindere în limba română câtă vreme interpretul nu stăpâneşte mulţumitor instrumentul lingvistic, provocându-i astfel un vizibil disconfort şi o stare de blocaj, supunându-l la chinul de a fi obsedat de corectitudinea rostirii şi punându-l în situaţia de a neglija celelalte mijloace de expresie artistică se va dovedi în timp un imens deserviciu pe care directorul de scenă i-l face interpretului. Cred că e util să reamintesc că Elvira Popesco a fost o excepţie care a întărit regula potrivit căreia un actor e prizonierul limbii materne, iar cazurile de bilingvism autentic sunt rare.

Mărturisesc că am plecat dezamăgit şi trist de la acest spectacol, convins nu doar de faptul că ceea ce am văzut nu e Shakespeare, ci şi că Victor Ioan Frunză s-a aflat, cu această ocazie, la o distanţă apreciabilă de adevărata sa valoare de regizor.

MIRCEA MORARIU

PASIUNEA ANALITICĂ

CUM VĂ PLACE de William Shakespeare ● TEATRUL DE STAT DIN ORADEA ● Data reprezentaţiei: 14 ianuarie 1997 ● Regia: Alexandru Colpacci ● Scenografia: Vioara Bara ● Distribuţia: Ion Abrudan (Ducele surghiunit, Frederic uzurpatorul), Ileana Iurciuc (Amiens), Daniel Vulcu (Jacques), Nicolae Barosan (Le Beau), Tiberiu Covaci (Charles), Ilie Turcu (Olivier), Doru Fârte (Orlando), Eugen Ţugulea (Adam), Petre Panait (Tocilă), Nicolae Toma (Sir Oliver Martext), George Voinese (Corin), Alexandru Cornea (Silvius), Ioan Coman (William), Roxana Ivanciu (Rosalinda), Andra Tudor (Celia), Elvira Platon Râmbu (Phoebe), Mariana Presecan (Audrey).

Teatrul din Oradea este neoclasic şi proaspăt vopsit pe dinafară, iar pe dinăuntru este Jugendstil şi delabrat. Scenografa Vioara Bara, al cărei talent plastic este de mult cunoscut, a amenajat cu dibăcie interiorul pentru a da anvergură spectacolului **Cum vă place**. Ea a construit o punte care, pornind de pe scenă, traversează sala pe deasupra fotoliilor din mijloc, lărgindu-se ca un proscenium în dreptul lojilor centrale, astfel amenajate încât să amintească aspectul scenei elisabetane, aşa cum o cunoaştem din mărturiile epocii. Pe acest proscenium se desfăşoară acţiunea de la Curtea ducelui uzurpator, în timp ce scena propriu-zisă rămâne în întuneric. Eroinele, o dată alungate de la Curte, se îndreaptă, pe puntea centrală, înspre scena devenită, prin ridicarea cortinei şi expunerea unei superbe picturi de fundal, cu efect de tapiserie, codrul din Ardeni. O singură stângăcie a scenografiei: utilizarea mormanelor de paie ca suporturi pentru evoluţia actorilor, soluţie justificată, poate, prin prezenţa stânelor în apropiere, dar net dezagreabilă din cauza prafului abundent degajat. Altfel, spaţiul este bine gândit şi folosit, iar costumele, baroce, îndrăzneţe, gen Ungaro, sunt foarte reuşite.

Dacă decorul face aluzie la scenografia elisabetană, regia nu urmăreşte defel o reconstituire a unui spectacol de epocă, după cum nu încearcă nici vreo racordare riscată la timpul prezent. De fapt, Alexandru Colpacci nu urmăreşte nimic altceva decât să descifreze cu minuţie toate semnele teatrale explicite şi implicite ale textului. Ca şi Sergiu Celibidache în muzică, Alexandru Colpacci interpretează numai ce este scris în partitură, dar are grijă să redea tot ce apare acolo, fără omisiuni sau neglijenţe. Ce-i drept, pune şi de la el, nu fără gust şi abilitate, dar semnele teatrale adăugate sunt detalii, mici **lazzi** de efect local. El nu are o viziune originală asupra întregului, este convins că rolul său nu este să intervină la nivelul macro-semnificaţiilor, lăsându-le pe acestea să se constituie în mod firesc, neforţat de vreun **parti-pris** ideologic sau estetic. În schimb, lucrează minuţios fiecare detaliu, încercând să nu atenueze vocile secundare, să lase şi acompaniamentul să se audă. Accentele pe care le pune, ca şi contribuţiile originale de amănunt, sunt menite să valorizeze filigranul, nuanţele care de obicei se pierd prin marcarea voit îngroşată a traseului principal. Rezultatul acestui tip de demers este un spectacol lung, nu lipsit de ritmicitate, deloc obositor, dar parcă făcut din bucăţi, ca o revistă cu scheciuri. Simţul **timing**-ului există, fluiditatea esenţială a desfăşurării dramatice este respectată, impresia de **fragmentarium** vine însă din lipsa acelor câteva idei asupra piesei ca întreg, care să strângă ansamblul spectacolului într-un nod unitar de semnificaţii.

Reuşitele de detaliu şi contribuţiile de efect sunt numeroase. Alexandru Colpacci are ideea interesantă de a reconsidera relaţia dintre duce şi Amiens, altfel personaj anodin de fundal, dând rolul acesta unei actriţe în travesti. El subliniază cu inteligenţă inconfortul traiului în pădure, introducând amănunte ca servitul mesei, în acelaşi timp precar şi intenţionat somptuos, intervenţia unor bizare animale de pădure, subliniind într-un ton anti-idilic că piesa nu este o pastorală, că relaţia dintre natură şi cultură rămâne problematică, deşi nu este neapărat antinomică. Colpacci accentuează importanţa lui Le Beau în economia piesei, făcându-ne să vedem înrudirea lui cu artificialul Osrick din **Hamlet**. În ceea ce priveşte aspectul erotic al relaţiilor dintre personaje, regizorul nu speculează ambiguitatea sexuală a protagoniştilor, atât de subliniată de la Jan Kott încoace, ci preferă să accentueze contrastele dintre personajele sofisticate deghizate de nevoie şi lumea păstorilor şi a ciobăniţelor fruste, cu dorinţele lor simple, exprimate deschis. Ca urmare, această secţiune finală are o voioşie populară, de vigoare boccaccescă, fără alunecări înspre picanterii dubioase.

Actorii s-au străduit cu profesionalism să facă faţă exigenţelor acestui spectacol ale cărui complicaţii nu au fost sacrificate de dragul comodităţii. Am asistat la o reprezentaţie jucată în condiţii deosebit de grele: publicul, format din elevii unui liceu industrial din localitate, venise hotărît să se distreze pe seama actorilor, făcând gălăgie, circulând prin sală, aruncând cu resturi din punguţe etc. Actorii au suportat totul cu eroism, gândindu-se probabil că şi pe vremea marelui Will comportamentul spectatorilor era departe de a fi un model de fineţe. Unii dintre interpreţii secundari, în intervalele dintre replici, coborau în sală, mai pledând, mai urechind. Se pare că acestea sunt riscurile meseriei.

Aş fi dorit un interpret mai tânăr şi mai poetic în rolul lui Orlando. Doru Fârte este la vârsta a doua şi, la fel ca şi ilustrul său confrate de pe vremea lui Shakespeare, Richard Burbage, cam plinuţ. În ciuda experienţei, nu reuşeşte să fie credibil ca prim-amorez. Jacques Melancolicul găseşte în Daniel Vulcu un interpret potrivit, interiorizat, stăpân pe rol. Petre Panait, când nu făcea linişte în sală, era plin de vervă în Touchstone. Mariana Presecan compune cu migală şi cu inventivitate rolul lui Audrey. Ileana Iurciuc, în travesti, dă dimensiuni neaşteptate rolului Amiens. Nicolae Barosan este un Le Beau cu o prezenţă pregnantă, bine conturată. Roxana Ivanciu în Rosalinda şi Andra Tudor în Celia, deşi foarte bine fiecare în parte, nu intră într-o relaţie reciprocă suficient de tensionată şi de contrastantă, par mai curând cele două orfeline, dacă nu chiar dubla Lotte.

Spectacolul orădean are anvergură, dar se concentrează prea mult pe detalii, în speranţa că semnificaţia de ansamblu va rezulta de la sine. Pasiunea analitică este meritorie, dar trebuie însoţită de o corectă şi, dacă se poate, originală perspectivă holistică.

ADRIAN MIHALACHE

Roxana Ivanciu şi Andra Tudor în Cum vă place **de Shakespeare la Oradea (regia: Alexandru Colpacci)**

MĂSURA COMEDIEI

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William Shakespeare. Traducerea: Leon Levițchi ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 15 ianuarie 1997 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru ● Muzica: Dan Dediu ● Distribuția: Aurel Ștefănescu (Vicenzio), Nicu Mihoc (Angelo), Mihai Gingulescu (Escalus), Nicolae Cristache (Lucio), Liviu Topuzu (Claudio), Dan Rădulescu (Cot), Ion Săsăran (Spumă), Eduard Marinescu (Pompey), Constantin Săsăreanu (Abhorson), Traian Costea (Barnardine), Diana Boboc (Doamna Răsfăcuta), Cristina Toma (Isabella), Gabriela Bacali (Francisca), Suzana Macovei (Mariana), Luminița Praja (Julieta); în alte roluri: Sorin Leoveanu, Gabriel Dumitraș, Ion Vântu, Romeo Romițan, Ada Milea, Delia Martin, Daniela Moisuc, Mirela Pătrăuceanu, Diana Demeter.

Liviu Topuzu și Cristina Toma în Măsură pentru măsură **de Shakespeare la Târgu-Mureș (regia: Theodor Cristian Popescu)**

După cât se pare, figura dramaturgică tutelară a actualei stagiuni e Shakespeare, iar una dintre piesele care stârnesc mai mult interesul regizorilor e **Măsură pentru măsură**: montarea târgumureșeană realizată de Theodor Cristian Popescu îi urmează îndeaproape aceleia produse, la Arad, de Ștefan Iordănescu. Simplă coincidență de „opțiune"? Convergență întâmplătoare a preocupărilor de moment? Se poate. Ori ilustrare a însuși celebrului adagiu shakespearian potrivit căruia rostul teatrului este să le arate „vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor"? Mai degrabă. Dar ce anume din înfățișarea și tiparul vremurilor de acum se reflectă în bucățica de oglindă care e **Măsură pentru măsură**?

Piesa are, ca multe dintre comediile (fie ele și **dark**, întunecate) ale lui Shakespeare, aparența unei istorioare naiv-moralizatoare. Din pricini nu tocmai limpezi, ducele Vicenzio lasă pentru o vreme cârmuirea Vienei (localizarea e, firește, fantezistă) în mâinile ferme și nepătate ale lui Angelo, renumit ca incoruptibil și decis, tocmai de aceea, să purceadă la – am zice în termeni familiari – eradicarea corupției și asanarea moravurilor. Iată însă că angelicul locțiitor se dovedește, treptat, a fi la fel de vulnerabil în fața ispitelor lumești pe cât sunt și cei din juru-i: nu doar că încearcă să câștige prin șantaj farmecele Isabellei, venită să implore cruțarea vieții fratelui ei, vinovat de păcat carnal, dar are pe conștiință și abandonarea unei vechi iubite secrete. Conflictul se rezolvă cu blândețe prin reapariția „bunului duce", care, de altfel, supraveghease totul din umbră și care pune la cale însoțirile cuvenite – Angelo se va căsători cu Mariana, tânărul Claudio cu „victima" sa ș.a.m.d., – Isabella urmând a se întoarce, neîntinată, în mănăstirea unde își făcea noviciatul. Sub această suprafață de clasică netezime se cască însă hăul întrebărilor ascunse în meandrele baroce ale verbului shakespearian: care e, de fapt, mobilul subitului transfer de putere declanșat de Vicenzio?, este Isabella complet nevinovată de brusca înflăcărare a lui Angelo?, ce rol joacă în toată întâmplarea Lucio, „un filfizon" (cum grăiește savuroasa traducere a lui Leon Levițchi), prieten și sfetnic universal? Și, desigur, altele.

Spectacolul lui Theodor Cristian Popescu a identificat cu precizie posibilele întrebări și le-a dat, cu sensibilitate modernă față de conotațiile politice ale tramei, răspunsuri limpezi, chiar dacă, uneori, previzibile. Astfel, Vicenzio este, sub înșelătoarea înfățișare ascetică, de cumsecădenie atotiertătoare, un conducător versat și viclean, care urmărește să scape de un eventual **challanger**, compromițându-l public. Aurel Ștefănescu îi desenează impecabil mersul furișat, gesturile solemne, domoale, zâmbetul smerit-carnivor; în plus, este printre puținii interpreți ale căror replici se aud și se înțeleg în totalitate. Unealtă inconștientă a ducelui, Lucio devine o variantă (aproape) benignă a „cinstitului Iago" – și e interesant de notat aici faptul că **Măsură pentru măsură** și **Othello** datează din același an, 1604 –, care țese cu voluptate intrigile, crezându-se mereu stăpân pe situație; până în final, când căsătoria impusă cu o codoașă măruntă îi va nărui definitiv cariera. Nicolae Cristache îl înzestrează cu febrilitatea și ținuta trufașă necesare; din păcate, rostirea actorului e practic ininteligibilă. Colcăiala de vicii felurite a Curții și a cetății dobândește consistență și culoare prin silueta țeapănă a sfetnicului Escalus, căruia Marcel Gingulescu îi conturează cu subtil joc mimic invidia dușmănoasă, și prin trio-ul comic alcătuit din mărunții escroci Pompey, Spumă și Cot, pe care Eduard Marinescu, Ion Săsăran și Dan Rădulescu îi portretizează cu haz măsurat, secondați, în nota umorului negru, de Constantin Săsăreanu (călăul Abhorson) și Traian Costea (pușcăriașul Barnardine).

Unui tratament psihologic atent sunt supuși – lucrul era obligatoriu – Angelo și Isabella. În persoana lui Nicu Mihoc, cel dintâi are un farmec ambiguu, dar învăluitor; intransigența lui, reală, e dublată de o mare oboseală, dar și de o mare sete de viață. Acest Angelo este, forțând un pic comparația, un Gelu Ruscanu medieval, tânjind după absolutul ideii cu gleznele prinse în relativul existenței. Nu-i nici vinovat, nici nevinovat; e doar om. La rândul ei, Isabella nu este o ingenuă clorotică; a ales mănăstirea din convingere rațională, nu din pornire sentimentală. Pură, dar conștientă și, în surdină, mândră de atracția pe care o exercită asupra bărbatului, intuiește în Angelo un suflet înrudit; poate că dacă el n-ar încerca s-o ia cu forța, i s-ar dărui ea singură. Cristina Toma joacă inteligent hotărârea și ezitările eroinei, reconfirmându-și înzestrarea dramatică specială.

Foarte elaborat sub raport vizual, beneficiind de un decor superb, semnat Viorel Penișoară-Stegaru și pus din belșug în valoare de lumini, spectacolul suferă de unele carențe de ritm (boala copilăriei regizorale, s-ar zice), ca și de lipsa accentelor care să-i marcheze mai decis nodurile ideatice (o simplă prelungire cu două-trei secunde a fiecărui final de „tablou" ar remedia, cred, situația). Altminteri, Theodor Cristian Popescu și Teatrul Național din Târgu-Mureș au început bine anul 1997.

ALICE GEORGESCU

PROFET ÎN ȚARA LUI

POATE ELEONORA... de Gellu Naum ● THEATRUM MUNDI ● Data reprezentației: 9 ianuarie 1997 ● Regia: Alexandru Tocilescu ● Scenografia: François Pamfil ● Costumele: Sanda Mitache ● Muzica: Gabriel Basarabescu ● Mișcarea scenică: Raluca Ianegic ● Distribuția: Ion Grosu (Iulius), Ion Bechet, Dragoș Stemate (Iulius II, Un mire), Tudorel Filimon (Tata), Anca Alecsandra (Mama), Vasile Toma (Paznicul), Mariana Dănescu, Ada Navrot (Eleonora), Romeo Tudor (Primarul), Cătălina Denisa Tănase (O fetiță care se joacă cu mingea), Viorel Păunescu (Un călător care are un arbore), Corina Negrițescu (O femeie cu un copil în brațe), Lia Bugnar, Mariana Dănescu (O mireasă), Ovidiu Gherasim Robu (Minos Judecătorul), Romeo Pop, (Avocatul), Irina Bîrlădeanu (Avocata), Daniela Ioniță (Justiția), Petrișor Stan (Scamatorul ambulant), Doina Aida Stan (Scamatoarea ambulantă); cu participarea extraordinară a actorului Colea Răutu.

Zicala „Nimeni nu e profet în țara lui" n-a fost inventată în țara noastră. Românii ar putea însă – ar fi putut de mult – s-o breveteze, într-atât de frecvent se aplică ea la felurite cazuri ivite din solul autohton, mai ales în zona artelor, a culturii în general. Pentru a fi recunoscuți drept profeți în patria-mumă, Eugen Ionescu, Brâncuși sau Tristan Tzara, de pildă, au avut mai întâi de așteptat ca timpanul național să fie sensibilizat de rumoarea stârnită de profețiile lor sub alte ceruri. Cine a rămas acasă, a predicat în pustiu. Și Gellu Naum a rămas acasă, și acasă a rămas și dramaturgia lui, care, scrisă altundeva în Europa, ar fi fost astăzi citată, în enciclopediile lumii, ca exemplu ilustru de teatru suprarealist. Lăsând la o parte faptul că ar fi fost citită și jucată chiar și în România...

Așa, cele trei piese ale poetului-dramaturg – **Insula** (1963), **Ceasornicăria Taus** (1966) și **Poate Eleonora...** (1962) – au cunoscut o singură editare (la „Cartea Românească", în 1979), într-un tiraj de **samizdat**: 3 910 exemplare. Și, după știința mea, nici unul dintre acestea nu a ajuns în mâinile vreunui regizor interesat (sau interesant), până acum, când, în fine, ultima piesă are parte de „premiera mondială", cum zice foaia-program scoasă de Theatrum Mundi. (În treacăt fie spus, chiar dacă instituția nu stă deloc pe roze financiare, ocazia merita măcar un caiet-program adevărat.) Firește, mai bine mai târziu decât niciodată, dar nu te poți împiedica să te gândești ce efect ar fi produs montarea acestei dramaturgii la vremea scrierii ei, în anii '60, când sensibilitatea publicului față de teatrul non-tradițional era încă fragedă și uimită, când teatrul absurdului abia își consolida liderii și era mult departe de a-și fi născut cohortele de epigoni.

Desigur, dramaturgia lui Gellu Naum nu e ușor de pus în scenă. Dacă teatrul absurdului propune, chiar în cele mai „absurde" dintre textele sale reprezentative, o parabolă descifrabilă în termeni ideologici (incomunicabilitatea, în **Cântăreața cheală**, ori singurătatea omului în univers, în **Așteptându-l pe Godot**, să zicem), piesele suprarealiste ale autorului român sunt greu de rezumat pe o asemenea coordonată. Aici, legăturile cauzale dintre întâmplări sunt complet abolite, desfășurarea „acțiunii" urmează mai degrabă traseul accidentat și imprevizibil al visului, iar personajele sintetizează nu atât concepte abstracte (nemaivorbind de tipologii sau caractere), cât stări de spirit. Mult mai aproape de „natură" decât raționalismul absurdului, travestit, prin limbaj, în contrariul său, suprarealismul e mai carnal, mai visceral – și, tocmai de aceea, mult mai rebel la o transpunere scenică semnificativă. Iar dintre piesele în discuție, cea mai refractară acestui tratament mi s-a părut tocmai aceea aleasă de regizorul Alexandru Tocilescu, pentru că, fiind prima lucrare dramatică a autorului, ea nu s-a emancipat încă de sub tutela poeziei (dragostea eternă a lui Gellu Naum) spre a intra hotărît, precum **Insula** și **Ceasornicăria Taus**, sub zodia teatrului.

Uzând însă de curajul artistic ce-i este propriu, Tocilescu a izbutit, cu concursul esențial al scenografului François Pamfil, să dea o „haină" flamboaiant teatrală poveștii deloc teatrale a tânărului (Iulius) care visează că s-a îndrăgostit de o statuie (Eleonora). Și izbutește asta nu încărcând textul cu semne și simboluri, ci transformând în energie vizuală energia poetică a cuvântului. Căci aproape tot ceea ce obișnuința noastră cu inventivitatea (scăpată adesea de sub control) a regiei „moderne" ne-ar îndemna să considerăm intervenție în sau adaos la materia dramatică, există, notat precis, în text: și pantomima personajelor secundare, și apariția scamatorilor ambulanți, și figura enigmatică a Bărbatului care croșetează (și căruia farmecul personal al lui Colea Răutu îi împrumută, în spectacol, o fascinație constantă). A face însă toate acestea să **vorbească** fără cuvinte pe scenă este cel puțin la fel de greu ca a le născoci pur și simplu.

După cum este, pentru actori, a da expresie sonoră lirismului și ironiei deopotrivă existente în replici. Sub acest aspect, pretențiile noastre au fost însă doar parțial satisfăcute. Dacă Mariana Dănescu (Eleonora), Tudorel Filimon (Tatăl), Romeo Tudor (Primarul) sau Ion Bechet (în rolul minuscul al Mirelui) își impun cu autoritate personajele, ceilalți componenți ai distribuției nu se lasă „văzuți" decât în măsura în care prezența lor este evidențiată **regizoral**. Din fericire, însă, generozitatea regizorului față de actori fiind la fel de mare ca și respectul său creator față de piesă, **Poate Eleonora...** se prezintă, în ansamblu, sub forma unui spectacol omogen, „rotund" și, amănunt deloc neglijabil, foarte plăcut. Așa încât, printre profeții falși ale căror discursuri ne asurzesc nu tocmai rareori urechile pe scenele naționale, și-a găsit acum locul și un profet adevărat.

ALICE GEORGESCU

Imagine din Poate Eleonora... **de Gellu Naum la Theatrum Mundi (regia: Alexandru Tocilescu)**

Emilia Popescu, Horaţiu Mălăele şi Dana Dogaru în Cafeneaua **după Sam Bobrik şi Ron Clark la „Bulandra" (regia: Horaţiu Mălăele)**

CAFENEAUA LUI MĂLĂELE

CAFENEAUA, adaptare scenică de Horaţiu Mălăele după Wally's café **de Sam Bobrik şi Ron Clark. Traducerea: Marica Beligan ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentaţiei: 17 ianuarie 1997 ● Regia: Horaţiu Mălăele ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Nina Brumuşilă ● Muzica: Vasile Manta ● Distribuţia: Dana Dogaru (Louise Murdock), Horaţiu Mălăele (Wally Murdock), Emilia Popescu (Janet).**

Până şi cei mai pedanţi dintre noi au admis, cred, văzând **Cafeneaua**, că e un spectacol plăcut, pe alocuri chiar tulburător. Prin atmosfera de caldă familiaritate pe care o instaurează între scenă şi sală şi, mai ales, prin abilitatea de a da faptului mărunt de viaţă relevanţă artistică. Aici trebuie să vedem, probabil, sâmburele „existenţialist" pe care-l identifică Horaţiu Mălăele în această piesă de bulevard cu mare succes pe Broadway şi, după cum se pare, şi la Bucureşti. El însuşi un cinic şi un ironic, regizorul-interpret a descoperit consonanţe de viziune cu personajele din această **Cafenea**, peste care anii şi viaţa trec, sfidându-le.

Ce a tăiat, ce a recompus (mărturisirea îi aparţine), nu ne e prea clar. Ce a rămas denotă însă bun-gust, măsură şi echilibru în armonizarea spiritului liber american cu rigorile continentului nostru mai convenţional. Dar a face ca întâmplarea de pe scenă să respire iluzia vieţii trăite e uneori mai greu decât să construieşti alternative spectaculoase. Naturaleţea artistică e mai dificil de obţinut, fiind pândită mereu de banalizare, pe de o parte, de inconsistenţă şi de mimare păguboasă a firescului, pe de altă parte. E cu atât mai de apreciat reuşita din acest spectacol a echipei de interpreţi şi a celui care, îndrumându-i, a asigurat reprezentaţiei cadrul prielnic unui joc credibil, comunicativ. Trucul (vechi) al mimării repetiţiilor, jucarea parantezelor, aerul de improvizaţie colocvială pe care-l imprimă dialogul cu sala sunt ataşante, captând atenţia şi bunăvoinţa spectatorului. Complicitatea cu omul din stal netezeşte calea spre poveste, spre evadarea din realitate, dar şi drumul invers, spre distanţare lucidă. Ieşind din rol pentru a se adresa direct sălii şi reintrând în pielea personajelor, actorii livrează reflecţiei noastre teme de viaţă „trăite ca la teatru". Viaţa şi scena îşi amestecă seducător siluetele. Actorii joacă firesc – o contradicţie în termeni, rareori atât de bine armonizată pe scenă, pentru a răspunde cerinţelor de verosimilitate ale acesteia.

Horaţiu Mălăele, cu o mare economie de mijloace, caracteristică jocului său simplu, epurat de orice artificii, cu o infinită discreţie în trecerea de la o stare la alta, dar şi cu rupturi de ritm inteligent distribuite, este aceeaşi fermecătoare prezenţă dintotdeauna. Amestecul de lirism şi ironie, de veselie şi amărăciune, de relaxare şi concentrare dramatică din jocul său fac din Wally un aventurier din familia perdanţilor sublimi, a visătorilor incurabili, care compensează pragmatismul unei lumi secătuite.

Dana Dogaru îi temperează elanurile fanteziste cu graţie, cu detaşarea şăgalnică a înţelegerii din dragoste. Jocul ei echivoc e de mare fineţe, chiar şi în izbucnirile tranşante ale eroinei.

Emilia Popescu are, poate, rolul cel mai generos, căci personajul ei, din aceeaşi specie a ghinioniştilor veseli, duce autoamăgirea la limita imposibilului, acolo unde, forţate, firele de legătură cu realitatea se rup. Aspiranta la glorie hollywoodiană practică disimularea, dar nebunia ei se dovedeşte în cele din urmă reală, după o evoluţie pe parcursul căreia actriţa trebuie să joace la limita ridicolului sau a melodramei. O face cu talent şi destulă abilitate, reuşind mai ales în scenele şarjate.

Textul îi obligă pe interpreţi şi la compoziţii de vârstă dificile (între primul şi ultimul act se scurg cam 40 de ani), pe care ei le rezolvă cu mijloace de mare simplitate, schimbându-şi mai degrabă stările decât înfăţişarea.

Inepuizabilul Mihai Mădescu concepe realist şi funcţional cadrul cafenelei lui Wally, în timp ce Nina Brumuşilă le asigură actorilor o ţinută vestimentară corespunzătoare. Coloana sonoră a lui Vasile Manta răspunde şi ea prompt la comenzile „pe viu" ale regizorului Mălăele, care, comentându-şi intenţiile, scria în caietul-program, citându-l pe Leonardo da Vinci: „Şi pentru că suprema nenorocire ar fi ca teoria să învingă opera, mă opresc aici". Iar noi îi urmăm sfatul.

DOINA PAPP

ACTUALITATEA CLASICILOR

REGELE ŞTEFAN de Sik Sándor ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TÂRGU-MUREŞ, secţia maghiară ● Data reprezentaţiei: 24 noiembrie 1996 ● Regia: Kincses Elemér ● Scenografia: Labancz Klára ● Distribuţia: Ferencz István (Regele Ştefan), Mozes Erzsébet (Regina Gisela), Somody Hajnal (Prinţesa Ilona), Győrffy András (Ducele Vazul), László Zsuzsa (Gyöngy), Tatai Sándor (Ducele Péter), Kárp György (Aba Samuel), Csergöffy László (Buda), Sarkadi Zoltán (Sebös), Nagy József (Szalók), Kozsik József (Bonyha), Magyari Gergely (Anasztáz), Nagy István (Csanád), Székely Ferenc (Gotthard), Piller Zsolt (Pósa, Sáman), Tóth Tamás (Hadnagy); în alte roluri: Varga Csaba, Nagy Levente, Székely Sándor, Szakács László, Bóni László.

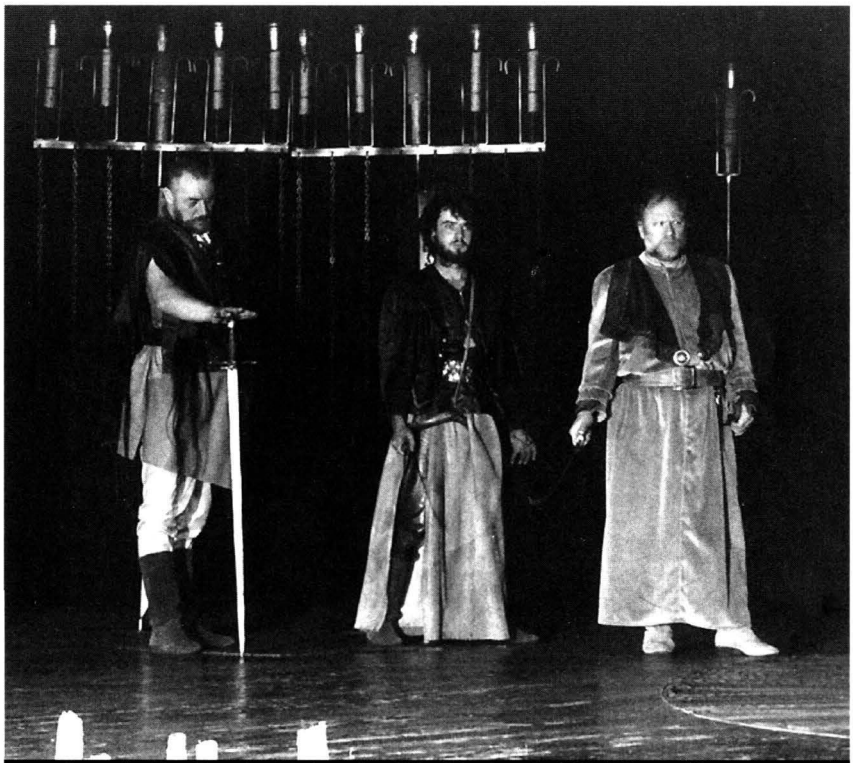


foto: Bartha László

Scenă din Regele Ştefan **de Sik Sándor la TN Târgu-Mureş, secţia maghiară (regia: Kincses Elemér)**

Kincses Elemér aparţine acelei categorii fericite de regizori care pot să descopere sensuri contemporane şi să găsească imagini scenice sugestive, convingătoare şi percutante în cele mai diverse opere dramatice. A demonstrat acest lucru din plin în **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt şi a arătat această capacitate din nou, emoţionant şi direct, în recentul său spectacol cu **Regele Ştefan** de Sik Sándor (1889–1963). Dacă în comedia amară a scriitorului elveţian a ştiut să pună accentul pe sarcasm, în drama scrisă în 1934 de Sik Sándor, partizan al teatrului simbolist, misterial şi istoric, a reliefat actualitatea prin elemente ritualice. Spectacolul său, având numeroase momente de elevată dramă liturgică, este însă, totodată, şi o densă dezbatere politică.

Cu câteva detalii de decor, Labancz Klára a creat un cadru simplu, sever, aparent sărac, dar grăitor, evocând începuturile Evului mediu doar printr-o poartă-cuşcă din gratii, iar palatul regal, printr-un tron; în plus, un fundal-ogivă închipuie o biserică sau un drum spre înălţimi. Ambiguitatea întăreşte impresia de misterios trecut şi de tulburător prezent. Mai mult decât recuzita, luminile sunt cele ce domină scena, sugerând şi noaptea vremurilor, şi nevoia de soare, şi veşmântul negru al întunericului căutat de complotiştii ce vor să-l ucidă pe Regele Ştefan, şi idealul acestuia din urmă de a-şi duce poporul spre civilizaţie, pace şi încredere în oameni.

Spectacolul începe cu un minunat cor liturgic, încheindu-se în acordurile triumfătoare ale unei mise solemne, în sunetul căreia un lung şir de făclii porneşte de la rampă către o madonă albă, plasată în fundal.

Acţiunea este încărcată de tensiuni şi conflicte. Eroul principal, Regele Ştefan, cel ce i-a creştinat pe unguri, se află în discordie cu o parte dintre nobilii săi. Îmbrăcat în alb, o siluetă de autentic sfânt, înalt şi subţire, Ferenczy István a creat un personaj simplu şi copleşitor. El îşi susţine cauza şi o apără împotriva nobililor conduşi de ducele Vazul (prezenţă puternică, impusă de Győrffy András) şi de energica, exploziva sa soţie, Gyöngy (foarte bine întruchipată de László Zsuzsa, cu temperament şi izbucniri vulcanice). Regele este acuzat cu vehemenţă că a trădat religia, tradiţiile şi fiinţa strămoşilor, dar el îi lămureşte pe opozanţi că noua credinţă înseamnă pace, libertate şi mai ales integrarea poporului său în Europa. Replicile legate de această integrare au, firește, conotaţii actuale.

Atunci când complotiştii pătrund, acoperiţi de noapte, în camera regelui, pentru a-l ucide, acesta nu li se împotriveşte cu sabia, ci cu demnitatea lui, cu spiritul lui tolerant, cu bunătatea lui. Drept, siluetă imaculată, regele stă în faţa duşmanilor ale căror spade încet, încet încep să coboare spre pământ. Nu lipseşte din piesă nici lupta dintre pasiune şi datorie, prinţesa Ilona fiind nevoită să-l ia în căsătorie pe Ducele Péter, principe creştin şi asociat al lui Ştefan, pentru a putea duce mai departe misiunea de apărare a poporului. Regina Gisela, jucată de Mozes Erzsébet cu sensibilitate, dar şi cu tărie, este alături de soţul ei, chiar dacă la un moment dat e depăşită de rezistenţa şi bunătatea lui.

Curtenii, prietenii şi adversarii lui Ştefan, au tensionate şi viguroase scene de grup, dar şi momente individuale bine subliniate, definite prin ritm şi capacitatea de a realiza omogenitatea. Voci bărbăteşti bine pozate, voci energice, calde sau tăioase, dar întotdeauna într-o deplină armonie sporesc emoţia dată de spectacol. În acest grup se află Kárp György şi Csergőffy Lázsló, Sarkady Zoltán şi Nagy József, Kozsik József şi Magyari Gergely – toţi răspunzând cu pasiune şi dăruire misiunii lor, contribuind la crearea acestui spectacol bine structurat.

Toţi interpreţii au înţeles gândul regizorului: acela de a da viaţă nu unei piese istorice, cu reconstituiri de epocă şi atmosferă medievală, ci unei autentice dezbateri de idei.

ILEANA BERLOGEA

UN SPECTACOL-SENTIMENT

NU POŢI TRECE CU CAPUL PRIN ZID (MAMA) de Stanislaw Ignacy Witkiewicz ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 8 decembrie 1996 ● Regia: Anca Bradu Panazan ● Scenografia: Lia Maria Vasilescu ● Mişcarea scenică: Mălina Andrei ● Distribuţia: Silvia Ghelan (Janina Wegorzewska), Dorin Andone (Leon Wegorzewski), Viorica Mischilea (Zofia Plejtus), Maria Seleş (Josefa, baroană de Obrock), Ion Marian (Joachim Cieleciewicz), Petre Băcioiu (Apolinari Plejtus), Ioan Isaiu (Lucyna Beer), Frederik Slavici (Beski), Mihai Comănici (Alfred, conte de La Tréfouille), Irina Wintze (Wojciech de Pokoryka-Pecherzewicz), Carmen Culcer (Dorota), Vasilica Stamatin (O tânără necunoscută), Rusalin Bîrlea (Un tânăr necunoscut).

Am mai avut ocazia să observ înclinaţia regizoarei Anca Bradu-Panazan pentru spectacolul-eseu, pentru spectacolul-demonstraţie. O rapidă trecere în revistă a montărilor ce-i poartă semnătura – de la **Cimitirul păsărilor** la **Cameristele**, de la **Tyl Ulenspiegel** la **Astă-seară se improvizează** – dovedeşte că tânăra regizoare a optat pentru texte ce vin în întâmpinarea unei atare înclinaţii, dar şi că Anca Bradu-Panazan a pornit în carieră fără complexe, fără a-şi acorda o perioadă de graţie în care „să-şi facă mâna" pe partituri mai puţin pretenţioase. Rezultatele nu au fost întotdeauna pe deplin convingătoare. Li s-au asigurat respectivelor piese veşminte scenice de o bogată teatralitate care însă, prea adesea, îşi era suficientă sieşi, cantonând spectacolele în zona ilustrativismului vizual, supralicitând planul expresiei şi neglijându-l pe cel al conţinutului. Tentaţia pentru calofilie, pentru elaborarea de „fotograme" elegante, tocmai bune de pus într-un album, pentru ceremonialuri ample nu a fost însoţită şi de capacitatea de a institui o ordine dramatică înzestrată cu dinamism, cu miez şi combustie şi, uneori, cu coerenţă.

Cum piesa **Mama** a polonezului Stanislaw Ignacy Witkiewicz se înscrie în seria acelor lucrări prin care dramaturgul (deopotrivă pictor şi romancier) a încercat să elibereze teatrul de constrângerile considerate perimate ale logicii şi cauzalităţii, scoţând relatarea de sub dominaţia curgerii temporale fireşti, în favoarea **flash-back**-ului generator de ambiguitate şi subordonând aceeaşi relatare interesului pentru introspecţia în adâncimile pervertite ale unor psihologii abisale, erau suficiente premise pentru ca întâlnirea tinerei regizoare cu un text care i se potriveşte să reprezinte pentru ea şi pentru Naţionalul clujean şansa unui spectacol de ţinută profesională. Şansa a fost în bună măsură fructificată. Pentru că în repertoriul teatrului mai figurează două spectacole cu titluri asemănătoare **(Regina Mamă** şi **Mater)**, spre a se evita o eventuală confuzie a fost preferat titlul **Nu poţi trece cu capul prin zid**, ce reprezintă o replică fundamentală din piesă, semnificativă pentru substratul ei metafizic.

Căutând precipitat „forma pură", eliberată de încorsetata „geometrie euclidiană", Witkiewicz a dat prin **Mama** o piesă în care sondează, printr-o suită de **tablouri** (reflex oare al preocupărilor sale de pictor?), abisul interior al unor personaje ce cad victimă, din cauza fragilităţii constitutive, loviturilor vieţii, labilităţii morale, ori, mânate de o curiozitate maladivă, unor otrăvuri precum alcoolismul, drogul, prostituţia, perversiunea sexuală. Witkiewicz recurge la formula discursivă spre a surprinde în secvenţe penetrante oameni captivi propriilor patimi şi neputinţe, înfrânţi şi întemniţaţi, oameni căutători de absolut pe căi oculte şi care, o dată confruntaţi cu eşecul, nu mai au decât soluţia sinuciderii.

Cred că respectiva formulă discursivă a favorizat-o pe Anca Bradu-Panazan, care a avut astfel prilejul de a edifica nu un spectacol-acţiune (specia, cel puţin pentru moment, fie că nu o tentează, fie că nu-i este la îndemână) ci un spectacol-sentiment. Acesta fiind genul, e clar că la respectivul sentiment poţi adera sau nu. Decorul, în compunerea căruia se regăsesc intens uzitata, dar şi funcţionala construcţie geometrică a „pâlniei", precum şi etajarea de tipul „scară în scară", decor conceput de Lia Maria Vasilescu, i-a îngăduit regizoarei să elaboreze imagini care transmit nelinişte,

Dorin Andone şi Silvia Ghelan în Nu poţi trece cu capul prin zid **de Witkiewicz la Cluj (regia: Anca Bradu-Panazan)**

FUM SFÂNT

apăsare nefirească, decadenţă, disperare. Izolarea relativă a respectivelor imagini nu e resimţită ca un defect pentru că, aşa cum spuneam, relatarea nu se supune, din scriitură, exigenţelor timpului vectorial.

Rolurile principale şi-au aflat interpreţi pe măsură. Silvia Ghelan desenează cu autoritate o Janina Wegorzewska decrepită, ruinată fizic, robită alcoolului şi în care cu greu mai poate fi identificată femeia voluntară de odinioară, silită să-şi întreţină familia din „lucrul său manual". Dezamăgirile de tot felul, dar mai cu seamă spulberarea iluziilor în privinţa idealizatului fiu Leon au transformat personajul într-un chip şi un trup pe care s-au depus mizerie, suferinţă şi ratare. Toate acestea s-au topit într-un joc incandescent, cuceritor prin absenţa retorismului şi prin puritatea vibraţiei. Distribuit în rolul fiului Leon, Dorin Andone fructifică ocazia ce i s-a ivit, dovedindu-şi progresul profesional prin fineţea fiecărei nuanţe, complexitatea de sensuri care acreditează ideea că personajul nu e doar un ins abject marcat de semnele viciului şi imoralităţii, ci are şi o ciudată dorinţă de cunoaştere, cu ajutorul mijloacelor oculte reprezentate de drog şi alcool, a lumii aflate dincolo de graniţa cotidianului. Viorica Mischilea, Maria Seleş, Ion Marian, Petre Băcioiu, Irina Wintze, Vasilica Stamatin i-au secondat pe protagonişti în limitele unei corectitudini profesionale nedezminţite, dar şi fără prea mari surprize. Se remarcă, într-un rol episodic, foarte tânărul Ioan Isaiu. Spectacolul, cu defectele şi calităţile sale, prilejuieşte şi debutul câtorva absolvenţi proveniţi de la diverse şcoli de teatru. E vorba de Frederik Slavici (ciudat şi discutabil felul în care regizoarea a conceput apariţia personajului!), Mihai Comănici, Carmen Culcer, Ruslan Bîrlea. Rolurile ce le-au fost încredinţate sunt de mică dimensiune, iar din felul expeditiv în care au fost rezolvate mi-e imposibil să spun că aş fi intuit calităţile interpreţilor. Sper ca premierele viitoare să le dea şansa de a şi le pune în evidenţă. După cum sper ca după acest spectacol Anca Bradu-Panazan să încerce şi alt gen de expresie teatrală, care să-i dovedească posibilităţile de înnoire profesională. Continuând pe aceeaşi cale există riscul ca stilul să devină manieră.

MIRCEA MORARIU

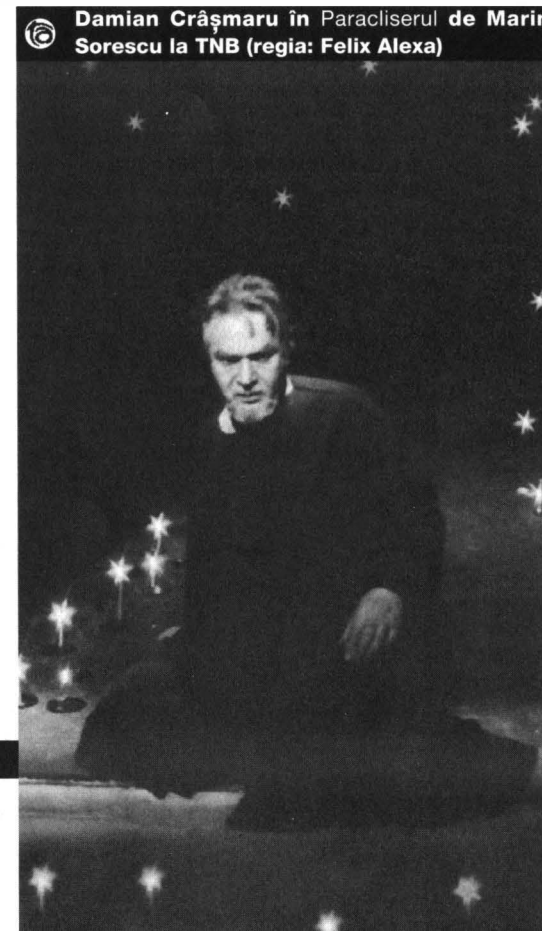
PARACLISERUL de Marin Sorescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 31 ianuarie 1997 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografia: Diana Ruxandra Ion ● Interpretează: Damian Crâşmaru.

Piesa **Paracliserul** de Marin Sorescu este o transfigurare poetică a mitului constructor din „Meşterul Manole". Indecis între lumea laică şi cea sacerdotală cum este un paracliser, personajul sorescian e şi el un constructor care încearcă virtuţile unui material la rându-i indecis, între duh şi materialitate: fumul. Iar edificiul lui este unul al timpului care sacralizează tot ceea ce îi rezistă. Pentru că fumul pe care paracliserul se străduieşte să-l aşeze pe lespezile şi murii unei biserici noi e urma de sacralitate pe care timpul o lasă ca efigie a permanenţei spiritului în istorie. Paracliserul lui Sorescu condensează în experienţa lui lirică **iniţierea** care-l va sprijini să-şi isprăvească lucrarea: va arde el însuşi, în chip de lumânare (rug) pentru propriul suflet. Dacă pentru Meşterul Manole (în versiunea blagiană) proiecţia în obiectual a construcţiei sale a fost prilej de secătuire a fiinţei (el se sinucide din disperare), pentru paracliserul lui Marin Sorescu edificiul de umbre şi spirit dă sacrificiului şi iniţierii un sens care le cuprinde deopotrivă, al mântuirii.

Mă bucur nespus că Felix Alexa s-a gândit să monteze **Paracliserul**. El citeşte într-un mod personal poemul şi vede în personajul paracliserului, o dată cu actorul Damian Crâşmaru, un duh expresionist, frământat de o ardere interioară mistuitoare. Damian Crâşmaru intră în scenă cu peceţile suferinţei pe chip şi rosteşte fiecare cuvânt cu reflexivitate gravă, pentru care se macină parcă tot trupul. Soluţiile regizorale sunt elegante, în maniera deja proprie lui Felix Alexa. Ele se bizuie şi pe emoţia şi frumuseţea de care se încarcă spaţiul scenografic imaginat de Diana Ruxandra Ion. Renunţând la scena arderii veşmintelor, în final, căderea schelelor îl abandonează pe paracliser într-o imponderabilitate de sfânt al cărui chip a rămas parcă în memoria altarului. Este momentul cel mai tulburător din spectacol.

Ideea stranie a afumării unei biserici noi deschide o dilemă de reprezentare şi de raportare la scriitura sorescianâ. Criticii vorbesc despre intruziunea absurdului, pentru că citesc piesa din perspectiva dramaticului. **Paracliserul** este însă, deopotrivă, un poem, şi atunci putem vorbi despre un imago liric în care absurdul nu-şi mai găseşte loc. Felix Alexa şi Damian Crâşmaru optează pentru perspectiva dintâi şi văd în paracliser un suflet exaltând trăiri mistice până la hotarul nebuniei. Gravitatea personajului atinge adeseori paroxismul. Din cealaltă perspectivă, cea lirică, paracliserul, asemeni lui Iona, ar fi rostit fără gravitate lucruri grave, lăsând şi ironia limbajului să se insinueze. Eu cred că aventura personajelor soresciene în dramă este mai înainte de toate o aventură a vorbelor şi mai puţin una a destinelor. Ce face paracliserul? Meditează, filosofează? Mai degrabă **se vorbeşte** pe sine, sporovăieşte, cuprins, ca şi Iona, de o beţie lirică. Iniţierea nu urmăreşte o cale a conceptelor, ci una dezordonată, lirică, plină de paradoxuri. Vorbele fac piruete graţioase, se zbenguie, aruncând personajul într-o ambiguitate care te opreşte să dezlegi tragicul de bucuria jocului. Pentru Damian Crâşmaru, paracliserul este tragic de la un capăt la altul al monologului. El fixează un personaj memorabil prin forţa de a creşte moment cu moment tensiunea zbuciumului său mistic. În spectacolul lui Felix Alexa câştigăm, aşadar, imaginea pregnantă şi credibilă a unui personaj, dar rămânem şi cu nostalgia jocului liric (uneori atât de histrionic) al vorbelor.

SEBASTIAN-VLAD POPA



Damian Crâşmaru în Paracliserul **de Marin Sorescu la TNB (regia: Felix Alexa)**

ADEVĂR ȘI FICȚIUNE

STALIN ȘI BUFONUL de Gaston Salvatore. Traducere și adaptare de Emanuel Mihail ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentației: 8 noiembrie 1996 ● Regia: Ion Cojar ● Scenografia: Daniel Răduță ● Ilustrația muzicală: ing. Lucian Ionescu ● Distribuția: Doru Ana (Stalin), Constantin Codrescu (Itzik Sager); Iulia Gavril.

Mereu, istoria se dovedește o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitori, pentru dramaturgi, pentru artiști. Și oricât de mult ar fi fost exploatat un zăcământ, fantezia unor creatori tot mai găsește în el elemente capabile să intereseze contemporanii, propunându-le, prin transfigurarea artistică operată, noi subiecte de meditație.

Despre Stalin s-a scris, desigur, foarte mult. Și iată că scriitorul de origine chiliană Gaston Salvatore s-a încumetat să scrie despre el o piesă – nu o evocare istorică, nu o însăilare documentară –, ci o piesă structurată dramatic, în care adevărul și ficțiunea se contopesc într-un tot organic ce-și dezvăluie semnificațiile pe măsura creșterii tensiunii. Dificultatea asumată (și învinsă) de autor e cu atât mai mare cu cât e vorba de o piesă în două personaje, cel de-al doilea fiind o ficțiune, la rândul său inspirată dintr-o figură istorică: Itzik Sager, actor, regizor și director al Teatrului Evreiesc din Moscova, cel din piesă, l-a avut drept model pe marele Mihoels, și el actor și regizor, unul din marii interpreți mondiali ai Regelui Lear și care a murit (se pare, asasinat) în 1948, așadar cu cinci ani înainte de data când se petrece acțiunea piesei. Aceasta se desfășoară pe parcursul a cinci nopți, cinci segmente dramatice în care relația dintre Stalin și interpretul Regelui Lear, dintre dictator și artist, capătă valențele simbolice ale relației călău-victimă printr-o meșteșugită mânuire a dialogului, de o mare densitate ideatică și cu o abilă răsucire a tensiunilor. De la o aparent nevinovată discuție despre semnificațiile tragediei shakespeariene, iscată de Stalin într-o noapte de insomnie, suntem purtați spre cumplite dezvăluiri ale ororilor comise de dictatorul care-și umilește victima cu voluptatea cinică a celui ce vrea să îngenuncheze arta însăși.

Un asemenea text pune la încercare și capacitatea de expresie a interpreților. Sub îndrumarea lui Ion Cojar, regizor experimentat în descifrarea sensurilor adânci ale unui text și în convertirea lor scenică prin relațiile dintre personaje și analiza stărilor lor în relație, spectacolul evoluează de la aparentul joc de-a câinele și pisica, într-un ritm inițial molcom, la înalta tensiune a înfruntărilor ce anunță deznodământul tragic.

Constantin Codrescu s-a identificat profund cu rolul actorului, parcurgându-i emoțional trăirile. Și chiar dacă, la început, apariția lui de om sfârșit fizic și psihic contrazice întrucâtva condiția personajului (Itzik Sager e un mare actor, prețuit de toată lumea, și directorul unui teatru, nu poate apărea ca un mujic necăjit, doborît de viață), evoluția lui de la umilința la care-l supune Stalin obligându-l să îngenuncheze, la demnitate și revoltă, până la cutremurătoarea expresie de durere din final, este limpede marcată.

Pentru Doru Ana, rolul Stalin marchează un moment important al carierei sale artistice. Prin mijloace variate, actorul sugerează un personaj complex, autoritar și derizoriu totodată, suspicios și cinic la început, pentru a-și arăta apoi voința tiranică, ferocitatea, dar și „omenești" slăbiciuni – criza de lumbago sau folosirea oalei de noapte la vedere –, distanțarea interpretului săpând la temelia soclului. Ceea ce e bine.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

GOGOL, CONTEMPORANUL NOSTRU

ÎNSEMNĂRILE UNUI NEBUN, dramatizare de Ion Sapdaru după N. V. Gogol ● TEATRUL „MIHAI EMINESCU" DIN BOTOȘANI ● Data reprezentației: 25 noiembrie 1996 ● Regia: Ion Sapdaru ● Scenografia: Romana Preoteasa ● Coregrafia: Angela Doni ● Distribuția: Volin Costin (Poprișcin), Tatiana Zavialova (Mavra), Petronela Chiribuță (Sophie); în alte roluri: Mihai Păunescu, Daniel Badale, Irina Mititelu, Traian Andrii, Daniel Minciună, Cezar Amitroaiei, Dragoș Radu, Romeo Romașcanu, Cezar Rotariu, Alexandru Damache, Gelu Râșcă, Vlad Cumpătă, Florin Iftode, Galina Tati, Crenola Doroftei, Dana Bucătaru, Olina Stratin, Remus Archip, Ana Maria Bernicu, Alin Gheorghiu, Constantin Adam.

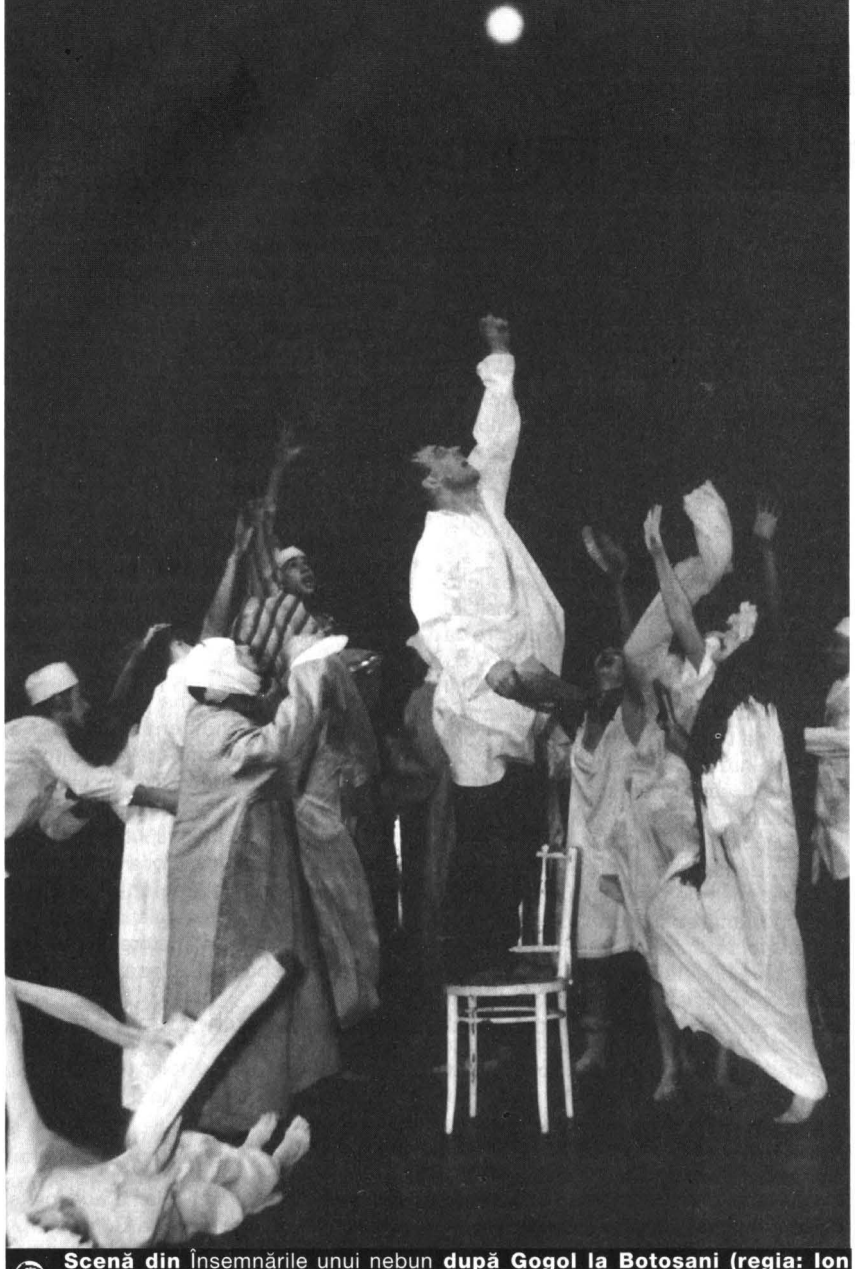
Gogol este astăzi unul dintre cei mai jucați autori. Oamenii de teatru i-au descoperit adâncimile gândului și excepționala fantezie, capacitatea de a trece din real în ireal, de la starea de veghe la cea de vis, el anticipând, prin explorările întreprinse în subconștient, pe cei mai fanatici adepți ai lui Jung. Pe toate scenele lumii, numele lui Gogol este prezent nu atât în legătură cu piesele lui propriu-zise, cât cu dramatizările nuvelelor sale. „Nasul" a devenit, astfel, punctul de pornire al uneia dintre cele mai moderne opere lirice, iar „Însemnările unui nebun", prilej de creații deosebite, fie pentru un singur actor, deci „one-man-show"-uri cum a fost și cel realizat cu ani în urmă la Iași de Dionisie Vitcu, fie pentru o întreagă trupă, ca în spectacolul Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani, în regia și viziunea dramaturgică și regizorală a lui Ion Sapdaru.

L-am apreciat pe acest interesant actor al Naționalului ieșean ca regizor și în spectacolul **Anecdote provinciale** de Vampilov, dar mărturisesc că nu mă așteptam la siguranța propunerii, la curajul și modernitatea imaginilor și a semnificațiilor, pe care le-am descoperit în **Însemnările unui nebun**.

Cunoșteam și eforturile făcute de teatrul din Botoșani și de energicul său director, Marius Rogojinschi, pentru sărbătorirea a 160 de ani de spectacol profesionist în acest oraș, 160 de ani de când Costache Caragiali și trupa sa, pribegi prin lume și izgoniți din București și Iași, și-au găsit într-o iarnă adăpost și public plin de înțelegere la Botoșani, pe atunci urbe cu mulți negustori luminați. După ce am văzut **Însemnările unui nebun**, pot afirma că Teatrul „Mihai Eminescu" are interpreți tineri plini de pasiune, dar și colaboratori de ținută precum Ion Sapdaru și Angela Doni, autoarea mișcării scenice și a coregrafiei. Cred că această colaborare dintre cei doi artiști a fost perfectă. Rezultatul este armonios, fiind greu să-ți dai seama ce-i aparține unuia și ce-i aparține celuilalt. Ideile regizorale prind viață datorită expresiei grupurilor, modului în care ele se alcătuiesc sugerând și realitatea, și coșmarul eroului principal, sau se destramă și dispar, reapărând în alte alcătuiri.

Poprișcin, interpretat cu dăruire, cu credință, cu naturalețe de Volin Costin, trece de la condiția de ins normal, nemulțumit, revoltat, îndrăgostit de fiica Șefului, la cea de nebun, prin aglomerarea gândurilor din ce în ce mai obsesivă, mai halucinantă.

Decorul imaginat de Romana Preoteasa este simplu, dar cu posibilități rapide de metamorfozare. Un spațiu



Scenă din Însemnările unui nebun **după Gogol la Botoşani (regia: Ion Sapdaru)**

neutru, cu câteva dulapuri, sugerează la început camera lui Poprişcin; acestea devin apoi pupitre de birou, paturi şi canapele de salon, dispar şi reapar după cum acţiunea se mută dintr-un loc în altul. Iar povestea măruntului funcţionar umilit de superiori şi îndrăgostit de o tânără bogată, frumoasă şi indiferentă (apariţie elegant-comică, degajată şi dinamică în interpretarea Petronelei Chiribuţă), continuă cu obidirea lui de către cei mari, Generalul şi Directorul (în dublu rol, Mihai Păunescu), situaţie ce poate fi şi autentică, dar şi o proiecţie a minţii rătăcite a eroului. Poprişcin se refugiază treptat în nebunia lui, în vis, un univers în care înţelege glasul câinilor şi vede fericirea. Scenele de grup – funcţionarii batjocoritori, strada indiferentă, nebunii agitaţi, infirmierii sadici luaţi drept prieteni – se succedă din ce în ce mai rapid, pe măsură ce eroul îşi pierde minţile. Apariţia grupurilor este plastică, gesturile lor, între naturaleţe şi esenţializarea dansului, dezvăluie mai convingător decât orice acţiune sau cuvânt alienarea eroului. Aici şi-au spus din plin cuvântul şi talentul Angelei Doni, şi soliditatea viziunii regizorale a lui Ion Sapdaru, care au ştiut să lucreze cu nişte tineri fără experienţă coregrafică sau actoricească. Componenţii grupurilor izbutesc o coordonare perfectă, dar şi particularizarea, ansamblul fiind alcătuit din indivizi ce reacţionează unitar şi totuşi diferit, în funcţie de temperamentul şi condiţia fiecăruia.

Spectacolul este o reuşită a spiritului de colaborare ce a domnit în echipă, interpreţii aducând, atunci când le lipsea experienţa, pasiune, dragoste de teatru, dorinţă de autodepăşire.

ILEANA BERLOGEA

FAŢETELE DIAMANTULUI

PICASSO: OUTLANDOS D'AMOUR, eseu vizual ● TEATRUL „ANTON PAN" DIN RÂMNICU VÂLCEA ● Data reprezentaţiei: 16 decembrie 1996 ● Regia, decorul şi costumele: Horaţiu Mihaiu ● Concepţia muzicală: Virgil Mihaiu ● Coregrafia: Mălina Andrei ● Distribuţia: Cristian Stanca (Picasso), Doina Migleczi, Gabi Popescu, Radu Constantin, Lidia Stratulat, Iulia Antonie Alexandrescu, Ramona Atănăsoaie, Anca Preduş, Andra Migleczi, Adina Stan, Mihaela Mihai, Cătălina Sima, Nicoleta Avram, Eleonora Poşircă, Liviu Cheloiu, Alin Olteanu, Eduard Pătraşcu, Bebe Moraru şi membri ai Trupei de Teatru „Ariel".

Resorturile creaţiei preocupă de multă vreme specialişti din varii domenii. Postulate religioase, analize psihologice sau şedinţe psihanalitice caută să-i pătrundă mecanismele interioare. Har divin, talent sau extrovertire rămân noţiuni de lucru asupra cărora planează o umbră de mister. Fiecare încearcă o explicaţie, iar valabilitatea ei se măsoară adesea în numărul de adepţi. Tentaţia de a descoperi taina nu-i ocoleşte nici pe creatorii înşişi. Dimpotrivă. Pentru scenograful-regizor Horaţiu Mihaiu, spectacolul **Picasso: outlandos d'amour** constituie o asemenea tentativă. Teoria susţinută sună dezarmant de simplu: actul creator se explică prin alt act creator. Şi prin iubire.

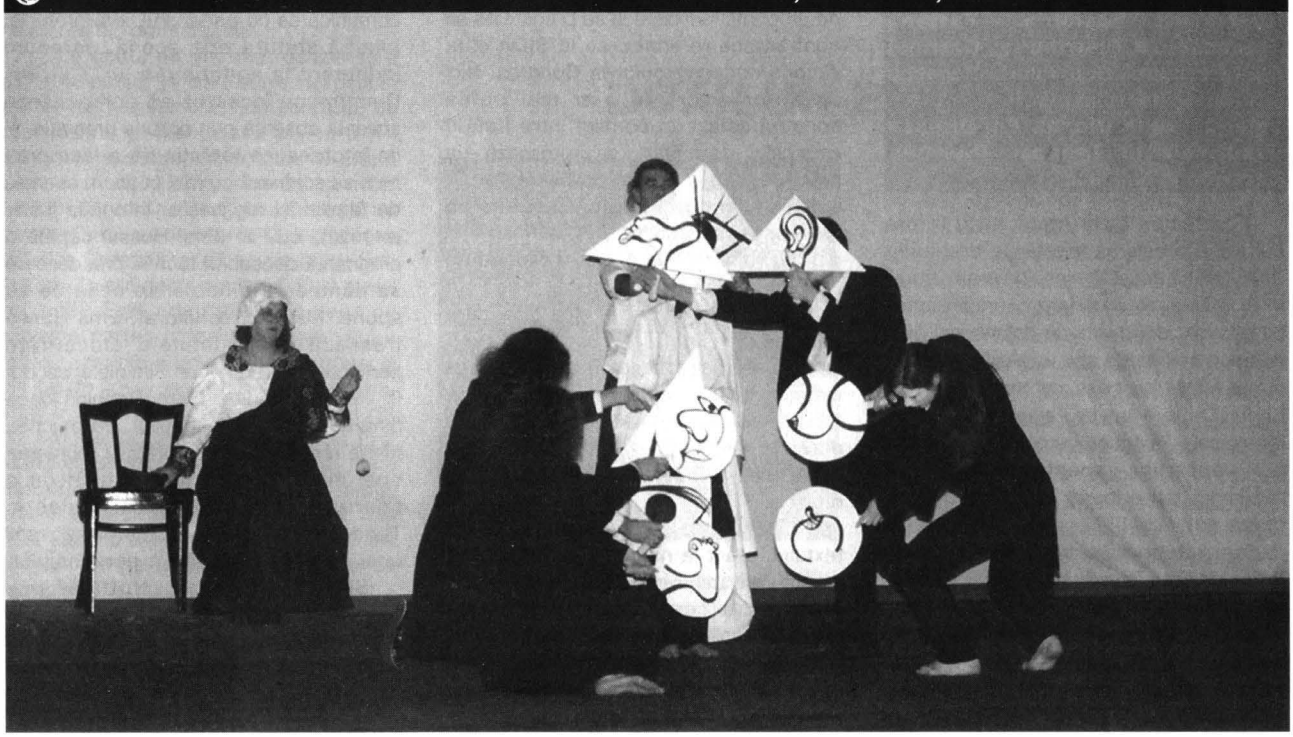
Demonstraţia prinde forma unui eseu vizual, alcătuire scenică ce îşi dezvoltă teatralitatea, în primul rând, prin plasticitate corporală, rezonanţe acustice, ecleraj şi culoare. Născocitor de forme, semnatarul nu crede în puterea verbului de a surprinde inefabilul. Cuvântul rămâne undeva la marginea incursiunii în universul lui Picasso, într-o zonă a superficialului, a banalităţilor şi picanteriilor. Rolul lui se reduce la acela de **vademecum** modest printr-un imaginar muzeu. Uzează de el până la un căutat abuz doar călăuza (Lidia Stratulat) unui grup de vizitatori care străbat galeriile. Pandant al imposibilului discurs sunt, alternativ, precipitarea nejustificată, schimbările bruşte de dispoziţie, gesticulaţia excesivă. Niciodată simţirea curată. Canalele de receptare rămân închise pentru majoritatea membrilor grupului, excepţie făcând un personaj bizar (Liviu Cheloiu), amestec de informaţie scrupuloasă şi admiraţie ingenuă. Singur, el va cuprinde cu adevărat povestea redescoperită în spatele tablourilor, viaţa pictorului, iubirile

lui. În special, iubirile. Înţelegerea lor deschide barierele timpului spre comunicare. Lumea prezentului continuu adună personalităţile a şase femei într-o trăsătură comună unică: dragostea pentru Picasso. Numele lor rimează cu pata de albastru, cu perfecţiunea cubului, cu tuşa senzuală, cu baletul prelungit pe pânză, cu revolta penelului oripilat de război, cu utopia politică roşie şi portretele din urmă. Artistul există prin ele, înaintea lor – academismul –, sau la intersecţia destinelor – ploaia de roz, arlechinul, minotauromahiile, poststalinismul. La sfârşit, nu mai e decât singurătatea ultimului drum. Iar dacă timpul redobândeşte astfel liniaritate, structura spaţială urmează alte legi. Componentele tridimensionalităţii sunt acum de natură socială, afectivă şi creatoare; fiecare, la rându-i, fiind capabilă să se ramifice în subdimensiuni. Întregul se înfăţişează asemeni unui diamant cu faţete multiple, care reţin imagini diferite ale aceluiaşi moment. Figura lui Picasso marchează centrul, enigmatică sursă de emanaţie şi totodată fabulos atom de geniu reflectat pretutindeni.

Cristian Stanca impune o prezenţă tăcută ale cărei contururi şi detalii se lasă dezvăluite treptat, pe măsură ce diamantul se roteşte. Într-un cadru, chemarea febrilă a artei incendiază privirile, neliniştеşte braţele, cotropeşte trupul până când pânzele fixate pe şevalete se metamorfozează în cape de toreadori şi o coridă funambulescă începe. Altundeva, din întunericul dens răsar fosforescent numai mâinile pictorului în joc cu nevăzuţi parteneri, poate cu armoniile muzicii şi reverberaţiile gândului, poate cu floarea dorinţelor şi căldura aerului. Relaxat apoi, cedează ispitelor contemplaţiei, furat de geometriile surprinzătoare ale cubului spart în sumedenie de perspective. Triunghiuri, cercuri şi pătrate din placaj se animă de la sine, glisează unul pe lângă altul, se alătură şi se resping. Portretul Evei Goüel e tihnita lor îmbinare. Adamantina formă reţine iubirea pentru Olga Khoklova (Anca Preduş) prin intermediul baletului, care găseşte în cei doi un cuplu legat şi expresiv. Coregrafia Mălinei Andrei transformă pasiunea în arabescurile braţelor, bucuria în piruete, încrederea în celălalt în prize sigure, tandreţea în graţia paşilor. Mai târziu, ororile războiului îngenunchează omul, martor îndurerat la tragedia poporului evreu şi, în particular, la soarta unei fete (Nicoleta Avram) siluită de un ofiţer nazist (Gabi Popescu). Pe fundal, „Guernica" se articulează din fragmente purtate de combatanţi vlăguiţi. Perioada elanurilor comuniste este fixată în ipostaze care surprind simultan fastul contrafăcut al epocii, artificialitatea relaţiilor şi teroarea dezlănţuită împotriva opozanţilor. O petrecere, cu râsete la comandă şi bunătăţi gastronomice din carton, se suprapune unei defilări de schingiuiri atroce. În context, tabloul lui Stalin arată mai mult ca o ameninţare decât ca un omagiu, iar recompensarea autorului, ca o stigmatizare. Structura diamantină se luminează apoi în culori calde, liniştitoare, din care orice urmă de încordare a pierit. Prezenţa lui Jacqueline Roque (Ramona Atănăsoaie) răsfrânge o atmosferă serenă peste viaţa de familie şi atelierul de pictură. Îmbrăcată într-o rochie cu petale ca nişte foi de desen, ultima muză e însoţire şi sprijin, mângâiere şi inspiraţie, aspiraţie şi liman. Niciodată, însă, mamă. Glasul spart, de mecanism fără simţire, al păpuşii pe care Picasso bătrân o strânge în braţe trimite înapoi la primele scene, când adolescentul implora afecţiunea maternă. Toate celelalte apariţii discrete, în plan secund, ale personajului (Doina Migleczi) capătă alte proporţii şi un sens special. Configuraţia complexă a diamantului ascunde alt posibil răspuns la chestiunea privind imboldurile actului creator. O explicaţie de tip freudian s-a insinuat subtil în faţetele sale.

ANCA ROTESCU

Imagine din Picasso: Outlandos d'amour **la Râmnicu-Vâlcea (scenariul şi regia: Horaţiu Mihaiu)**



Scenă din Omul care aduce ploaia **de Richard Nash la „Nottara" (regia: Tudor Mărăscu)**

SENTIMENTALISM DELICAT

OMUL CARE ADUCE PLOAIA de Richard Nash. Traducerea: Mircea Alexandrescu, Beatrice Staicu ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentaţiei: 23 noiembrie 1996 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Decorurile şi costumele: Sică Rusescu ● Ilustraţia muzicală: Tatiana Stoenescu ● Distribuţia: Catrinel Dumitrescu (Lizzie), Valeriu Popescu (Starbuck), Ion Siminie (H. C. Curry), Valeriu Preda (Noah), Emil Hossu (File), Valentin Teodosiu (Şeriful), Cezar Boghină (Jimmy).

E oarecum bizar (dacă nu o fi fost cumva o problemă legată de drepturile de autor) că această piesă nu s-a bucurat în România de o carieră asemănătoare cu a celor „doi de pe un balansoar" (nu-mi aduc aminte de alte versiuni care să fi urmat ediţiei princeps, semnată în '57 de Liviu Ciulei la, pe atunci, Teatrul Municipal). Textul nu cere nimănui geniu, nici autorilor spectacolului, nici publicului, dar e foarte plăcut şi bogat în oferte actoriceşti. Nu ştiu nimic despre cariera ulterioară a lui Richard Nash; îndemânarea în construcţie şi caracterizare, abilitatea de a introduce firul poetic în ţesătura realistă a conflictului nu s-a mai exprimat în texte care să fi ajuns până la noi. La 40 de ani de la premiera ei românească, piesa a căpătat un uşor aer vetust, ceva dintr-un document al istoriei moravurilor. America profundă a tradiţiilor puritane îşi dezvăluie farmecul şi limitele: în piesă ea este învinsă de un şarlatan visător, un delincvent romantic. În viaţă, ea s-a retras în faţa revoluţiei provocate de mijloacele contraceptive şi de grupurile feministe şi se pregăteşte să contraatace referindu-se la SIDA şi la victoria conservatorilor în Congres. Nici un autor american n-ar mai putea construi astăzi un conflict între fraţi în care celui „dezmăţat" i se reproşează – la propriu – că s-a sărutat pe bancheta din spate a automobilului cu o fată generoasă cu sărutările.

Dar, dincolo de evoluţia moralităţii publice, există în această piesă un sentiment durabil în tristeţea fetei care trece de pragul fatal fără ca nimeni s-o fi iubit; în neîndemânarea bărbaţilor de a-şi exprima trăirile există o distanţă ironică faţă de tot ceea ce riscă să devină prea grav.

Acestor resurse li s-a adresat regizorul Tudor Mărăscu, construind un spectacol delicat, care nu iese din pagina textului, atent la nuanţele ce alcătuiesc personajele „dintr-o bucată", la progresia invizibilă a conflictului. Stăpân pe mijloacele sale tocmai atunci când ele nu trebuie să sară în ochi, Mărăscu este ezitant în momentul de răscruce al piesei: scena dintre Starbuck, omul care aduce ploaia, fertilitatea, adierea proaspătă a vieţii, şi fata „aproape" bătrână. Împarte această ratare la săritura în înălţime cu autorul decorului, care localizează întâlnirea într-un spaţiu meschin, şi cu interpretul rolului Starbuck, Valeriu Popescu. Bolovănos, nepreocupat de comunicarea cu partenerul, interpretul îşi plimbă statura prin scenă, oarecum indiferent la agitaţia din jur. Catrinel Dumitrescu încearcă să compenseze această absenţă prin propria prestaţie, şi ca întotdeauna tentaţia de a face prea mult se soldează cu mai puţin. În scenele de familie îşi regăseşte intonaţia justă, iar relaţia cu File (Emil Hossu) capătă o pregnanţă deosebită tocmai prin ceea ce se bănuieşte dincolo de ceea ce se spune. Matur şi echilibrat, Emil Hossu trasează atent limitele sincerităţii personajului. Tatăl – Ion Siminie şi cei doi fii – Valeriu Preda şi Cezar Boghină joacă bine ambiguitatea situaţiilor, pe muchea dintre reproducerea realităţii şi recrearea unei alte realităţi. Nemulţumit cu o apariţie strict episodică, Valentin Teodosiu depăşeşte conturul necesar unei corecte receptări a personajului.

Spectacolul de la „Nottara" prilejuieşte un plăcut drum către teatru şi constatarea că omul care aduce ploaia nu poate fi înlocuit prin irigaţii.

MAGDALENA BOIANGIU

CE O FI DINCOLO DE UN GEAM OPAC?

PARCUL de Botho Strauss. Traducerea: Dumitru Hîncu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 11 februarie 1997 ● Adaptarea și regia: Tudor Țepeneag ● Scenografia: Carmen și Gheorghe Rasovszky ● Muzica: Gabriel Basarabescu ● Distribuția: Maia Morgenstern, Amalia Ciolan (Titania), Andrei Finți (Oberon), Mihai Călin (Cyprian, Fiul Titaniei), Tatiana Constantin (Helen), Ecaterina Nazare (Helma), Tomi Cristin (Georg), Armand Calotă (Wolf), Eugen Cristea (Höfling), Radu Ițcuș (Erstling), Brânduța Mircea (Fata), Andrei Duban (Nico), Doru Rancea (Moartea, Tânărul negru), Mihai Ionescu, Tiberiu Păun (Andi), Radu Zetu (Peter).

Există spectacole – și este din plin cazul montării la Teatrul Național a piesei lui Botho Strauss, **Parcul** – de la care pleci cu dorința (nevoia, am putea spune) de a citi textul. Nu pentru a zăbovi asupra unor idei, asupra unor nuanțe, ci pur și simplu pentru a te lămuri despre ce e vorba, pentru a afla dacă piesa este bună sau proastă, dacă te interesează ori ba. Spectacolul nu reușește să intermedieze, la orice nivel ar face-o, această simplă, elementară legătură cu textul. Sigur, în cazul de față (ca și în multe, multe altele) ni se propune o **adaptare** a piesei lui Botho Strauss și nu piesa. Adaptarea este semnată de regizor, Tudor Țepeneag, și la fel ca de fiecare dată (pentru că nu e nimic nou, bântuie nemilos moda aceasta a adaptărilor teatrului pentru teatru), ne întrebăm ce îl atrage pe un director de scenă la un text dramatic dacă simte nevoia să îl... dramatizeze.

Cum textul nu am avut ocazia să îl citim, nu putem ști cui trebuie reproșat în primul rând sentimentul de confuzie, de platitudine pretențioasă pe care ți-l stârnește spectacolul, plictiseala iritată ce te cuprinde după ce constați că nimic nu duce nicăieri, că nu reușești să urmărești un raționament, să legi o idee de alta (admițând că ele s-ar defini, fiecare, cu suficientă claritate). Este textul de vină? Este adaptarea? În ceea ce privește partea (consistentă) de vină a regiei, lucrurile sunt mult mai limpezi și ele țin de lipsa unor abilități elementare, cum ar fi nararea coerentă, utilizarea cât de cât deliberată a spațiului de joc, stabilirea unor ritmuri, a unor relații între personaje ș.a.m.d. Nereușita spectacolului este cu atât mai regretabilă, mai frustrantă cu cât simți, intuiești o premisă extrem de generoasă în propunerea formulată de text. Venirea pe pământ a cuplului shakespearean Titania-Oberon pentru a dărui unor germani ai antisepticului și totuși maculatului nostru timp visul unei nopți de vară, pentru a-i învăța pe instructorii de școală de șoferi ce este plăcerea inteligentă, iată deschideri extraordinare pentru o meditație asupra vieții și a morții, asupra poeziei și a prozei din noi înșine. Ceea ce nu se întâmplă, nu se întâmplă deloc în acest spectacol care ne prezintă parcă totul printr-un geam gros, nu numai prăfuit, dar și uzat până la opacizare.

Grație unora dintre actori, sunt clipe în care zărești ceva prin acest geam. Zărești, de pildă, pentru o frântură de moment, ce **ar putea** să însemne superba, riscanta încercare a lui Oberon de a da vibrație amorfului (dacă Andrei Finți ar fi evoluat într-o structură de spectacol validă, Oberon al său ar fi fost excelent). Sunt priviri, sunt intonații, sunt sugestii în jocul Amaliei Ciolan care îți atrag atenția asupra unei actrițe foarte interesante și dacă Titania ei este lipsită, totuși, de pregnanță, vina nu aparține interpretei. Calități actoricești dovedește și Mihai Călin dar, din nou, nu lui avem a-i reproșa faptul că personajele pe care le interpretează nu spun mare lucru. Sunt momente în care forța expresivă a Tatianei Constantin sparge crusta de plictis, dar... Sunt momente în care Armand Calotă și Tomi Cristin își conduc personajele aproape de punctul comunicării efective, dar... Brânduța Mircea ori Radu Zetu rostesc logic și se mișcă bine, dar... Eugen Cristea și Radu Ițcuș nu aveau nevoie, desigur, de acest spectacol pentru a se afirma, dar aveau nevoie de un **spectacol** pentru ca evoluția lor să aibă contur. Sunt și actori – Ecaterina Nazare, Doru Rancea – care au adăugat lipsei de inspirație și, până la urmă, de sens a montării, propria inabilitate, dar în cazul de față chestiunea nu mai are nici o importanță. Așa cum nu prea mai are importanță faptul că scenografia nu e o izbândă în ceea ce privește decorul (lasă că e și total nefolosit), și e chiar o neizbândă dacă vorbim și de costume.

Amalia Ciolan în Parcul de Botho Strauss la TNB (regia: Tudor Țepeneag)

De fapt, singurul fel în care tu, spectator, reușești să participi la reprezentație e să-ți pui când și când întrebarea: oare ce o fi dincolo de geamul opac?

CRISTINA DUMITRESCU

DOAR UN EXERCIȚIU

CERERE ÎN CĂSĂTORIE, scenariu de Gavril Pinte după Ursul și Cerere în căsătorie de A. P. Cehov. Traducerea: Mihail Sorbul, A. Steinberg, I. Alexandrescu ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentației: 15 ianuarie 1997 ● Regia: Gavril Pinte ● Scenografia: Roxana Ionescu ● Muzica: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu ● Distribuția: Andreea Măcelaru, Tania Filip (Elena Popova), Cristian Șofron (Smirnov), Crenguța Hariton (Natalia Stepanovna), Sorin Cociș (Lomov), Claudiu Romilă (Bătrânul), Marian Ciripan (Muzicantul).

Într-un spectacol-coupé Cehov, tânărul regizor Gavril Pinte ne propune o „inter-textualizare" a două scurte piese foarte populare: **Ursul** și **Cerere în căsătorie**. Prin tribulațiile matrimoniale ale eroilor, amestecate cu rivalități și orgolii de proprietar, cu hărțuieli pecuniare, regizorul încearcă să facă o radiografie a prostiei ca „legătură apocaliptică și primitivă cu non-sensul", văzând în dramaturgul rus un precursor al teatrului absurdului. El se sprijină pe o exegeză critică de autoritate – după cum declară în caietul-program –, exegeză ce detectează în personajele cehoviene „expresia principiului marionetei" (Andrei Belîi). Astfel, pe scena Studioului de la „Nottara", Pinte imaginează un fel de „boîte à musique" populată de păpuși ce se hârjonesc și se maltratează burlesc sub privirea impasibilă a unui muzicant care, la flașnetă, le ritmează din când în când jocul. Apreciem în reprezentație stilul construcției plastice. Roxana Ionescu realizează un decor metaforic, costume stilizate, cu elemente indicative pentru epocă, o ambianță poetică. În

acest cadru scenografic inspirat viziunea regizorului „se citeşte": coerentă, limpede, condusă cu rigoare; dar nu şi cu vigoare. După primele momente, senzaţia – acută – este alunecarea peste lucruri. Curând totul pare o ecuaţie deja rezolvată. Pe scenă se instaurează o atmosferă de false tensiuni. În locul unui comic contaminant, ne invadează o veselie mohorîtă. Povestea curge, dar sensurile ei ne rămân indiferente. Mişcarea secretă a vieţii din aceste farse într-un act, care au încântat publicul încă de la primele reprezentaţii, este eludată. (Amintim cu acest prilej antologicul dialog dintre Mariana Mihuţ şi Victor Rebengiuc în **Ursul**, una dintre părţile spectacolului **Comedii, comedii** al lui Mihai Măniuţiu de la Teatrul Odeon.)

Gavril Pinte nu reuşeşte să-şi personalizeze concepţia în jocul actorilor. Cei mai mulţi dintre ei nu au resurse pentru a da expresivitate scenică unui asemenea demers. Totodată, regizorul nu a reuşit să evite o capcană: confuzia între „personajul-marionetă" şi „actorul-marionetă", între mijloacele folosite şi scopul urmărit. Tocmai într-un context ambiental stilizat, interpreţii ar fi trebuit să aibă motivaţiile psihologice dintr-o înscenare tradiţională. Gavril Pinte mistifică estetizant realitatea textelor, metaforizând excesiv. Astfel, Andreea Măcelaru, Sorin Cociş, Cristian Şofron, Claudiu Romilă, Marian Ciripan nu sunt, în spectacol, păpuşi **vii**. Le admirăm evoluţia studiată, în gesturi, mişcări, priviri, dar regretăm lipsa interiorităţii. Ne deranjează că automatismul reacţiilor psihice este pus în valoare în mod mecanic; cuvântul este tratat retoric, rostirea actorilor alungând emoţia. Trece de acest nivel epidermic, ilustrativ doar actriţa Crenguţa Hariton. Vitală, exuberantă, ea o întrupează pe apriga Natalia Stepanovna subliniindu-i cu farmec şi aplomb comic natura labilă, inconsistenţa sentimentală.

Cerere în căsătorie rămâne doar un exerciţiu pentru viitoare lecturi scenice cehoviene.

LUDMILA PATLANJOGLU

Moment din Cerere în căsătorie **după Cehov la „Nottara" (regia: Gavril Pinte)**

CU INIMĂ BUNĂ

EMIGRANŢII, adaptare de Cătălin Naum după Slawomir Mrożek. Traducerea: Ioana şi Tudor Savu ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentaţiei: 24 ianuarie 1997 ● Regia: Cătălin Naum ● Scenografia: Puiu Antemir ● Pregătirea muzicală: Constanţa Câmpeanu ● Mişcarea scenică: Florin Fieroiu ● Distribuţia: Dan Tudor (AA), Alexandru Pop (XX), Cristian Vîrstă (XXI).

Atunci când spectacolul e prost, cronicarul e deştept. Uneori se verifică şi reciproca, dar aserţiunea dintâi nu poate fi nicicând contrazisă. E un joc subaltern destul de ingrat. Faţă de inocenţii spectatori, cronicarul poate fi numit un **espectator**, adică un aşteptător profesionist, pentru care pasivitatea este însăşi premisa de lucru. Mie, deşteptăciunea negatoare din pasivitate simt că-mi rezervă o condiţie umilă. Iar singura satisfacţie umană şi intelectuală pe care mi-o oferă **espectaţia** rămâne admiraţia. Dacă s-ar face o antologie de critică teatrală scrisă numai din admiraţie, beneficiul culturii teatrale ar fi infinit mai mare decât prin efortul ştiinţific de asanare a gustului obştesc. Nu-mi mai place să fac pe deşteptul.

La Teatrul de Comedie se joacă **Emigranţii** de Slawomir Mrożek, în regia lui Cătălin Naum. Protagonişti sunt Dan Tudor şi Alexandru Pop, actori care mi-au lăsat impresia unei reale promisiuni de performanţă artistică. Textul e interesant şi mai ales util exerciţiului actoricesc, de vreme ce este unul dintre cele ades solicitate în pregătirea studenţească. În plus, e foarte actual, vorba regizorului: „oricând, oriunde cineva va vrea să plece altundeva". Şi mai ales românii, „pentru că, în continuare, românii emigrează în număr foarte mare".

Totuşi, Cătălin Naum ilustrează textul (prescurtat) ca şi cum gratuitatea ar fi singura miză a spectacolului. E o detaşare (uneori zglobie) a interpreţilor faţă de propriile partituri şi o rarefiere a discursului scenic care, în lipsa obositoarelor prejudecăţi, oferă, cu siguranţă, prin acest spectacol, un popas agreabil pentru spectatorul de teatru. Se cam joacă emigranţii noştri şi o fac cu inimă bună.

Între patetismul egolatru al unuia (personajul lui Dan Tudor) şi pragmatismul altoit pe sufletul parcă mai compasiv şi mai vibrant al celuilalt (Alexandru Pop), puntea ce face cu putinţă convieţuirea celor doi emigranţi în refugiul subteran este rememorarea nostalgică a lumilor de care s-au rupt. Se desfăşoară un potpuriu de umanitate prin cântece, de la doina sălăjeană până la aluziile melosului asiatic. Situaţiile sunt uneori comice. Uneori sunt chiar

absurde, dar niţel căznit. Alteori, absurdul e involuntar, ceea ce e de efect.

Conflictul modulat pe alternanţa de adversitate şi complicitate a celor doi fugari e destul de puţin dramatic, trebuie s-o spunem. Bonomi chinuiţi de mizerie, cu nervii, se pare, zdruncinaţi, emigranţii de la Comedie or să omoare, în cele din urmă, un om (până unde se poate ajunge, totuşi...), un om care intră acolo, în nenorocirea lor, şi are cu el o raţă. Îi dau una în cap acestui om şi rămâne raţa pe masă, singură. Şi raţa se uită la publicul care iese din sală.

În Coreea, unde am emigrat deja, pentru o vreme (ca să se vadă cât de dramatică e uneori viaţa cronicarului!), raţa e simbolul fidelităţii (conjugale). Dacă omul acela din final este un emigrant coreean – oh, dar el este şi coreean – atunci raţa lui aduce cu sine un îndemn la fidelitate pentru public.

SEBASTIAN-VLAD POPA

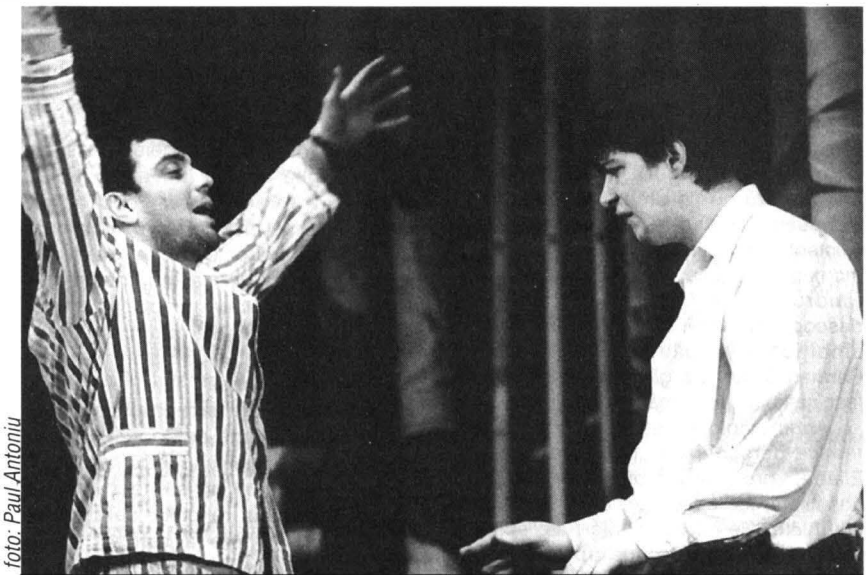


foto: Paul Antoniu

Dan Tudor şi Alexandru Pop în Emigranţii **după Mrożek la Comedie (regia: Cătălin Naum)**

TELETEATRU

O nouă epopee: Eliada

Printr-o întâmplare, pasionaţii de Eliade au avut ocazia să se întâlnească aproape simultan cu două transpuneri extrem de diferite ale prozei sale fantastice. Pe marile ecrane, „Eu sunt Adam" – film realizat de Dan Piţa (scenariul şi regia) în formula vizualizării fantasticului contopind într-o discontinuă, dar fluentă povestire cinematografică elemente din „La ţigănci" şi „Pe Strada Mântuleasa", precum şi din alte nuvele. Pe micul ecran, **Uniforme de general** este cel de al doilea teleplay al regizorului Constantin Dicu, care doreşte să-şi încheie cu „La ţigănci" tripticul eliadesc deschis de **Mesagerul**. Fidelitatea faţă de text îi dictează viziunea, consecventă îndeosebi în ilustrarea gesturilor şi replicilor, mai puţin în sugerarea transgresiei metafizice. În mod discutabil se invocă faptul că televiziunea nu dispune de mijloacele tehnice despre care Mircea Eliade spunea: „Cinematograful are încă această imensă posibilitate de a povesti un mit şi de a-l camufla minunat, nu numai în profan, dar până şi în lucruri aproape degradate sau degradante. Arta cinematografică operează atât de bine cu simbolul încât nici nu-l mai vedem, doar îl simţim, mai târziu".

Scriitorul-savant a ţinut în 1980 să facă precizarea că-şi descoperea subiectele romanelor sau nuvelelor pe măsură ce le aşternea pe hârtie: „universurile paralele pe care le dezvăluia povestirea erau rodul imaginaţiei creatoare, nu al erudiţiei, nici al hermeneuticii pe care o stăpânea istoricul religiilor comparate". Şi tot Eliade furnizează şi motivaţia psihologică: „Eu cred că interesul nostru pentru naraţiune face parte din modul nostru de a fi în lume. Ea răspunde nevoii noastre de a auzi ceea ce s-a întâmplat sau ce au înfăptuit oamenii şi ceea ce ei pot să facă: riscurile, aventurile, încercările lor de tot felul (...) Pentru mine, sacrul este întotdeauna revelaţia realului, întâlnirea cu ceea ce ne mântuieşte, dând sens existenţei noastre".

Meritul esenţial al acestui spectacol de televiziune constă tocmai în generoasa relevare a menirii Artei, prin pledoariile rostite de personajele-cheie, Actorul şi Violoncelistul.

Distribuţia excelentă dă relief aparte nuvelei transpuse după chiar propriul ei montaj secvenţial. Împrumutându-i lui Ieronim ceva din distincta şi distinsa sa personalitate de spirit elevat, Adrian Pintea impune diapazonul înalt al meditaţiei întru speranţă. Prin privirea sa (excelente, portretele tânărului operator Cătălin Gabor) se filtrează întreaga atmosferă ce amalgamează realitatea şi imaginaţia, în flash-back-uri ori flash-forward-uri ostentativ anunţate: „ca la teatru". Comentându-şi confesiunile iscate în (şi de) podul împăienjenit de amintiri, eroul evocă prima sa manifestare „în public", la o reuniune de familie, când a fost ovaţionat, din acea clipă începând pentru el şi teroarea: „M-au distrus, mi-au secătuit orice urmă de talent, mi-au mutilat imaginaţia, mi-au năclăit inteligenţa, mi-au alterat toate darurile cu care mă copleşiseră ursitoarele în leagăn". Uitarea a fost salvarea, singura soluţie, de altfel, pentru omul secolului XX – susţine personajul eliadesc –, obligat să reinventeze totul! „Şi atunci mă apăr cum pot; mă apăr jucând teatru, transformând obsesia şi nenorocul în spectacol."

Culminaţia acestei originale duble reflectări a **teatrului în teatru** survine în momentul rostirii unui memorabil monolog: „A nu-ţi fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol. Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginaţie, şi putem modifica spectacolul aşa cum vrem noi...". Inteligenţa frazării vag ironice şi mai ales sinceritatea caldă a

adresării, într-un cuvânt aura personajului se răsfrânge şi asupra partenerilor, înnobilându-i. De exemplu liceanul (un candid Cristian Iacob) care-i apare în cale în chip miraculos şi alături de care porneşte călătoria în trecut. Trecut dominat de figura Generălesei, interpretată cu fin umor de către Irina Petrescu, urmând **à rebours** traiectul existenţei umane: din clipa expierii către momentul maximei vitalităţi, când persifla tandru mania împlinirii vocaţiei şi descoperirii femeii ideale. Pentru tânăra ambiţioasă în căutare de maestru, Carmen Stimeriu a găsit notele potrivite: fascinaţie, respect, mândrie.

Antim, violoncelistul, face parte din familia personajelor „nucleare" ale lui Eliade, „proiecţii ale propriilor stări de conştiinţă, ale obsesiilor, ale avatarurilor spirituale, ale întruchipărilor, ale eurilor posibile" angajate în lupta pentru depăşirea condiţiei. Virgil Ogăşanu s-a concentrat asupra excesivei modestii a eroului care şi-a schimbat destinul în urma unei revelaţii: „A trebuit să devin muzicant. Am simţit, am ştiut că numai arta, în cazul meu muzica, mă va putea vindeca de obsesie". Doar că Antim reduce „înţelegerea la exerciţiul raţiunii", cum îi reproşează Ieronim. Astfel că scenele în care corul antic se confruntă cu saltimbancii de ev mediu sunt bântuite nu de fior tragic, ci de un comic involuntar. Din exces de fidelitate se aglomerează fapte şi replici, nu se renunţă la nimic, uitându-se că tot Eliade atrăgea atenţia: „Nesemnificativul mi se pare antiuman prin excelenţă"!

*

„Era în 1937, eram încă în România şi aveam nevoie de bani. M-am decis să scriu un roman. Editorul mi-a avansat o parte din beneficii în schimbul depunerii manuscrisului în termen de cincisprezece zile. Ziua eram ocupat la universitate cu diferite activităţi. Noaptea, timp de două, trei ore, scriam **Şarpele**."

Imagine din Uniforme de general **după Mircea Eliade**

Confesiunile lui Mircea Eliade sunt pasionante prin capacitatea extraordinară de introspecţie auctorială: „Ca de obicei, în povestirile mele fantastice, totul începea într-un univers cotidian banal. Un personaj, un gest, şi, pe nesimţite, acest univers se preschimbă. De data asta apărea un şarpe, într-o vilă, la ţară, în care se aflau mai multe persoane... În fiecare noapte începeam să scriu fără să ştiu nimic dinainte. Vedeam începutul şi apoi, treptat, descopeream urmarea".

Delimitarea între prozator şi omul de ştiinţă este afirmată categoric: „Faptul care mi se pare interesant este următorul: că deşi «atacam» un subiect atât de scump istoricului religiilor care eram, scriitorul din mine a refuzat orice colaborare **conştientă** cu eruditul şi interpretul simbolurilor, a ţinut cu orice preţ să rămână **liber** să aleagă ceea ce îi place şi să refuze simbolurile şi interpretările pe care i le oferea, de-a gata, eruditul şi filosoful".

Autoexegeza are, după cum se poate lesne observa, o claritate de cristal, inhibantă pentru cronicar. În aceste mărturisiri se poate afla şi răspunsul la întrebarea ce se impune: de ce această inflaţie de ecranizări-dramatizări Eliade?

„Provocarea" constă aşadar într-un pretext inteligent de „declanşare a energiilor". Viorel Sergovici nu este la prima tentativă de translare a operei eliadeşti pe micul ecran (vezi **Domnişoara Christina**). Redactând scenariul împreună cu Adriana Rogovschi, şi-a alcătuit o echipă de colaboratori destoinici şi inspiraţi: Viorel Sergovici jr. – imaginea (dând importanţa cuvenită „misterului vegetaţiei", racord între sacralitate şi actul sexual, profan), Dumitru Georgescu – scenografia (alternând spaţiile deschise cu cele închise, conform pulsaţiilor intime ale eroilor), Adrian Enescu – muzica (susţinând glisarea hipnotică a planurilor) şi o distribuţie excelentă.

Secvenţa de **captatio benevolentiae** nu-i străină de secretul magiei, asemănându-se cu începutul unui film iniţiatic („Concurs" de Dan Piţa). Discret, interesul este apoi direcţionat către spectacolul pe care-l oferă subconştientul. Pe măsură ce se avansează în naraţiune, chipurile personajelor sunt tot mai des aduse în prim-plan, dilatate la dimensiunile ecranului, pe care-l invadează, privindu-l în faţă pe telespectator ca într-un joc secund, care-l dublează pe cel înglobat în povestirea propriu-zisă: gajurile în miez de noapte în pădurea de simboluri, cu semnificaţii majore – erotice şi metafizice.

După atmosfera „burgheză" a primelor cadre (petrecerea, drumul cu maşina decapotabilă), un filtru albastru conferă primul frison de mister acestui jung-ian vis al unei nopţi de vară de secol XX.

Psihanaliza este efectuată cu laser televiziv, rămânând fidelă textului în descrierea psihologiilor schiţate fugitiv, dar ferm. Dorina – senzitiva Ilinca Goia (nu se ştie de ce, dublată vocal de Maria Ploae), tânăra lucidă care preferă unui mariaj de convenienţă o aventură fie şi fantastică – adică imaginată cu o forţă halucinantă. Perechea soţilor-model, dornici să-şi căpătuiască cât mai grabnic fiica: Doamna Solomon – Victoria Cociaş, o mamă ea însăşi dornică de aventuri erotice, Domnul Solomon – Mitică Popescu, Iehămesit de viaţă. Perechea imposibilei familii: el, Stere – Gheorghe Dinică, un cinic blazat, şi ea, Liza – Cătălina Mustaţă, o jună soţie căreia îi fug ochii după toţi bărbaţii. Cel ce-i răspunde prompt este intrepridul Stamate – Tomi Cristin. Impulsul agresivităţii masculine e manifest şi în cazul căpitanului Manuilă, personaj pe care Mircea Rusu îl ţine în frâu prin zâmbetu-i insidios. Alexandru Jitea izbuteşte să-i confere imberbului Vladimir un memorabil „cap de expresie": timid, stingher, dar şi ars de curiozitate, atras deopotrivă de femei şi de bărbaţi. Atributul ambiguităţii sexuale este nuanţat – evident – de personajul central, Sergiu Andronic, recreat de către Claudiu Bleonţ cu o subtilă cunoaştere a implicaţiilor ce decurg din obscurul cult al şarpelui: simpatic şi antipatic, banal şi demonic totodată, intrând în rezonanţă cu disponibilităţile amoroase ale mediului feminin, dar şi cu entitatea masculină care zadarnic încearcă să-i ţină piept. Scena culminantă a invocării şi interpelării reptilei este lapidar înfăţişată (montajul: Constantin Marciuc), evitându-se descrierea naturalistă din text.

Visele erotice au haloul voluptăţii, mai puţin „teroarea morţii", periplul prin tărâmul de dincolo fiind ratat din cauza figuraţiei inexpresive. Sacralitatea nuvelei, supralicitată de analişti, este echivalată cu o aură mitologică (conform „verdictului" lui Gaston Bachelard, care vorbea despre proza lui Eliade ca despre „o mitologie a voluptăţii"), în tradiţia mitului lui Orfeu: „Toată viaţa o să mă cauţi şi nu o să mă mai găseşti".

Ciclicitatea acestei „încercări iniţiatice" este discret sugerată de sfârşitul original, care reia întâmplarea în plină actualitate. Apud Eliade: „...viaţa nu e făcută dintr-un singur labirint: încercarea se reînnoieşte". ■

Visul românesc în cheie ironică

„Eroul revoluției nu mai există, există doar prăbușirea lui. În anii '60, reprezentanții teatrului furios acuzau prin tirade nimicitoare elitismul unor categorii, conservatorismul englez. În același timp, în America, alți dramaturgi scrutau cu sarcasm bazele «visului american». Teatrul românesc, prin ce a avut el mai bun, nu a putut face decât o critică învelită în catifeaua metaforelor poetice. Socotită de către critici obedienți (...) imitație a experiențelor estetice occidentale, acest tip de teatru a reprezentat totuși o contestație de factură politică. Acum, când visul românesc se îndepărtează tot mai mult de imaginea propusă de revoluția din Decembrie, iată, furia amânată timp de decenii părăsește mitologia, metafora și își îndreaptă tăișul ironic către omul revoluției prăbușite." Cu aceste considerații își postfațează Iosif Naghiu textul publicat de Editura UNITEXT în 1994, referindu-se la cele câteva piese scrise între '90 și '93 și precizând: „Construită pe multe paliere, glisând de la tonul realist la grotescul de factură absurdă, **Spitalul special** este o tragicomedie a lumii ca un spital în care impostorii se erijează în vindecători, iar adevărul este manipulat prin mașinațiuni teroriste, oculte".

Deși desemnată cea mai bună piesă a anului 1994 la Concursul UNITER organizat cu sprijinul Fundației Principesa Margareta, **Spitalul special** nu a intrat decât în repertoriul teatrului din Bacău. Silviu Jicman, după ce a înregistrat o reușită montând **Celula poetului dispărut**, propune într-o viziune decantată, densă această piesă căreia timpul deja i-a sporit valoarea. Cum s-a întâmplat și cu alte texte ale scriitorului, considerat multă vreme „un dramaturg pentru mai târziu". Grafician prin formație, poet prin vocație, ziarist de conjunctură, Iosif Naghiu se dovedește dramaturg prin constituție: jocul stilului său fascinează pentru că începe sub auspiciile normalului, vizând însă insolitul și mizând pe echivoc, iar acțiunea se menține pe linia de plutire a verosimilului chiar când granița dintre real și imaginar dispare. Umorul negru dă notă personală discursului său de tip absurd, care-i permite să jongleze cu sensurile când la propriu, când la figurat; o manieră de relativizare deprinsă de la predecesori iluștri – Caragiale, Ionescu, Mazilu –, taxată de exegeții săi timpurii ca un „reflex de protecție" ce îi salvează până și piesele cândva înregimentate lucrărilor „dedicate luptei din ilegalitate a PCR" (**Absența, Într-o singură seară, Valiza cu fluturi**), care s-au bucurat de succes tocmai datorită marjei de ambiguitate subtil insinuată. Un succes de public ce venea și în trena firească a interesului stârnit de **Gluga pe ochi**, parabolă a întunericului totalitarist.

Adecvându-se manierei persiflante în care este concepută această farsă tragică despre procustianul pat de spital al tranziției – ce se adevărește a fi „nesfârșită" –, teleplay-ul se sprijină pe elocvența gestului banal și pe semnificația detaliului insignifiant, împletite într-o satiră vizual-auditivă, inteligent susținută și prin imagine, și prin muzică, și prin interpretarea actorilor.

Cătălin Gabor a elaborat o dinamică deosebită a mișcărilor de aparat, creând impresia că însăși camera de filmat iscodește, își caută subiect(ul)ele intrând în rezonanță cu coloana sonoră asigurată de Lidia Danciu, Nicolae Băltărețu, Ion Holtea și alcătuită din zgomote și acorduri muzicale neliniștitoare.

Disputându-și calitatea de personaj „principal", eroii piesei de bucură de o egală pondere, fiind și acesta un efect satiric deliberat, în conformitate chiar cu „Metoda Burlacu" – „o metodă care va transforma toate incompatibilitățile dintre așa-zisele victime și călăi, buni și răi, acuzați și acuzatori, în tot atâtea elemente active de vindecare" – un experiment medical capabil să rezolve, cu aceeași metodă de tratament, "problemele organismului uman și social totodată". Această teorie ce coincide cu pretextul dramaturgic este înfățișată cu emfază pseudo-științifică de Victor Rebengiuc, interpretul ideal al doctorului-director. Ins doar aparent blajin, adică benign, aflat într-o veche dispută cu doctorul Pană, medicul dăruit definitiv sarcinilor „de răspundere" care-i menține trează vigilența și ca ex-secretar de partid. **Emploi** perfect pentru Dorel Vișan, acest personaj alunecos și insidios. Colegă întru Hypocrates, dar nu și întru colaborationism le este și tânăra și tenacea eroină a Ioanei Macaria, doctorița Deseară. Nume ales deloc întâmplător, cum este și cazul folosirii inversate a onomasticii surorilor medicale, Lucia Maier fiind matura Angelica, iar Adina Cartianu, serafica provocatoare Evdochia. Aceasta din urmă, pretins lunatică, dă de furcă mecanicului – interpret, Doru Ana –, promovat și electrician pentru merite deosebite în „terapia" conformistă, administrată atât cu, cât și fără avizul specialiștilor în halate albe.

Constantin Cotimanis este zelosul procuror militar „în civil" care-i suspectează și pe vecini, nu doar pe individul a cărui vinovăție sau nevinovăție tocmai „se negociază". Dan Bădărău îi face un portret plauzibil lui Lăutaru, teroristul cu sânge rece, concentrându-și în privirea zeflemitoare dispreț față de victima sa. Pentru cel declarat „eroul revoluției", strict supravegheat și „homeopatizat" printr-un pervers procedeu, Vlad Zamfirescu a ales tonul autoironic sugerat de text, în monologurile sale „la oglindă" sau în Cimitirul eroilor. Secvența onirică este o ieșire în **plein air** ingenios incorporată construcției dramaturgice, restructurată după legile spectacolului. De asemenea, soluția camerelor de observare, dispecerizate pe monitor din cabinetul fost BOB, potențează tensiunile latente și conflictele declarate doar alegoric. Într-o suită de paralele ori tangențiale acțiuni relative sau raționi dubitative care-i permit dramaturgului să avanseze remarca globală: „Eroul principal, revoluționarul rănit, apare ca un comentator ironic al propriului eșec (după fiecare confruntare fizică sau de idei își pierde câte un dinte), iar directorul spitalului, ca un obsedat al împăcării fără condiții dintre cei ce au făcut revoluția și cei ce au încercat să-i reprime. În ciuda eșecului, experimentul va fi reluat și în monologul final; revoluționarul rănit se întreabă dacă merită să înceapă o nouă luptă pentru apărarea acelorași idei și principii".

Supralicitând, s-a încercat și vizualizarea dimensiunii metafizice a situației „înghețate" în acalmia imperturbabilă a naturii: monitorul suspendat în imensitatea câmpiei verzi amintește de faimosul film „1984". Un element inutil în economia unui perfect echilibrat teleplay.

IRINA COROIU

„Nora“ Corinei

La numai şaisprezece ani, o fată timidă de pe dealurile Pucioasei are îndrăzneala să se înscrie la Conservatorul de Artă Dramatică, clasa Marietta Sadova, visul ei fiind să devină actriţă. O cheamă Corina Constantinescu. Suntem în anul 1939. În acest an debutează în **Patima roşie**, într-un spectacol pregătit particular.

În 1942 termină Conservatorul şi îşi dă producţia cu **L'Aiglon** de Edmond Rostand, înregistrând un răsunător succes, în urma căruia Liviu Rebreanu o angajează imediat ca actriţă a Teatrului Naţional.

Corina Constantinescu

Cronicarii dramatici se întrec în laude, confirmând „talentul robust“, bine strunit în „corzile unei frumoase ţinute scenice“. La Teatrul Naţional joacă în **O crimă celebră**, **Cocoşul negru**, **Nunta lui Figaro**. Aici Corina va avea ce să înveţe de la marii actori ai vremii.

În vara anului 1945, regizorul Val Mugur pune în scenă un spectacol pentru tineret la Teatrul Nostru, condus de Dina Cocea, teatru ce îşi avea sediul în subsolul actualei săli Majestic. Piesa **Aproape de cer** îi aduce în distribuţie, printre alţii, pe Ion Lucian, Lia Şahighian, Ion Focşa, Corina Constantinescu. Spectacolul se bucură de succes, iar Corina îl entuziasmează pe scriitorul Zaharia Stancu, care se întreabă: „Cine îi va da un rol pe măsura talentului ei?“

Demisionează de la Teatrul Naţional şi activează în diferite formaţii teatrale particulare. Joacă în **Femeia în floare**, spectacol pus în scenă de V. I. Popa, în **Papa Leonard**, **Femei din New York**, iar pe scena din Sărindar, în **Melo**.

În 1947, în sala mică a actualului Teatru „Nottara“, se deschide Teatrul „Odeon“, componenţii ansamblului fiind toţi societari. Conducerea acestei „cooperative“ artistice o are Marietta Sadova, din trupă fac parte Clody Bertola, Marietta Rareş, Liviu Ciulei, N. Tomazoglu, Dan Nasta, Corina Constantinescu şi alţii. Teatrul are un repertoriu atractiv; sunt de notat spectacolele **Scumpa mea Ruth**, **Îmi amintesc de mama**, dar mai ales **Cei din urmă** de Maxim Gorki, montare de frumoasă ţinută artistică, avându-l în rolul principal pe Ion Manolescu. În 1948 colectivul de la „Odeon“ este preluat în întregime de către Teatrul Municipal, astăzi Teatrul „Bulandra“, dar, o dată cu dezvoltarea producţiei de film, Corina se transferă la actualul Teatru Mic, instituţie pe atunci patronată de cinematografie. Aici duce o activitate dublă: pe platoul de filmare apare în rolul principal din „Nepoţii gornistului“, iar pe scenă în **Familia**. De neuitat rămâne însă prin rolul titular din **Nora** de Ibsen, pusă în scenă de regizorul D. D. Neleanu.

Premiera piesei **Nora** are loc în seara de 13 decembrie 1955. Corina Constantinescu, prin sensibilitatea şi sinceritatea date eroinei, reuşeşte o mare biruinţă artistică. Este înconjurată, în distribuţie, de Ionescu-Gion, Jean Lorin, Liviu Ciulei, Nana Ianculescu şi alţii.

La câteva zile după premieră, Tudor Arghezi vede spectacolul şi trimite la cabină, pe programul de sală, următoarele rânduri: „Nora-Corina să-i permită să-i mulţumească pentru emoţia pe care a mai încercat-o acum 45 de ani Tudor Arghezi, care-i sărută mâinile entuziasmat“.

La începutul lunii februarie 1956, într-o seară geroasă, este prezent în sală şi G. Călinescu. Impresionat, îi felicită la sfârşitul spectacolului pe regizor şi pe interpretă, iar câteva zile mai târziu, în revista „Contemporanul“, apare sub semnătura lui un articol mai mult decât elogios despre interpreta Norei: „Rar am întâlnit o actriţă mai absorbită de rol. Am văzut adesea piesa, dar nu pot să-mi închipui azi pe soţia lui Thorwald altfel decât pe Corina Constantinescu“.

La aproape un an de la premieră, pe masa de machiaj a Corinei – un buchet de lăcrămioare, adus din sală de către o plasatoare. Şi câteva rânduri: „Cu Nora, ai păşit pe drumul marilor realizări. Îţi mulţumesc pentru bucuria artistică pe care mi-ai dăruit-o. Cella Delavrancea“.

Modestă, Corina slujeşte teatrul în continuare, în roluri cu mai puţin relief. Îmi amintesc cu câtă disciplină şi spirit de echipă venea la repetiţii şi se aşeza la arlechin, cuminte, gata să dea o mână de ajutor colegelor mai tinere. O mai sâcâia din când în când odrasla, un ghemotoc cu ochi de viezure, agăţată de fusta Corinei sau găsindu-şi de joacă prin recuzita teatrului. Aşa au mers repetiţiile la **Richard al III-lea**, la **Vulpile** sau la **Scurtă convorbire**. Alături de colegi, nu pregetă să participe la inaugurarea teatrului din Satu Mare, jucând în **Haiducii** de V. Eftimiu...

...Într-o zi, pe scena din Sărindar, mă surprind zâmbetul şi inflexiunile vocii unei debutante, asemănătoare surâsului şi glasului Corinei. Mă interesez cine este noua mea colegă şi aflu că e ghemotocul cu care ne jucam, la repetiţii, cu ani în urmă: Ioana Pavelescu. Să mai spună cineva că aşchia sare departe...

C. DINESCU

Un prinţ reformator

Era destulă neorânduială şi la fel de multă incertitudine în teatrul românesc atunci când, în 1877, prinţul Ion Ghica se instala – în fotoliul din lemn de stejar, îmbrăcat în piele verde – la conducerea Teatrului cel Mare din Bucureşti. Regimul concesiunilor se dovedise un eşec, repertoriile improvizate, ticsite de „traducţii“, localizări şi, în genere, cuprinzând un noian de melodrame şi bufonerii, nu se poate spune că stimulau educaţiunea gustului unui public ispitit mai degrabă să asculte, prin grădinile de vară ale Bucureştilor, cântece vesele. Indisciplină, orgolii care duc la gâlcevi păgubitoare, un trai de azi pe mâine. Lipsa subvenţiilor din partea statului – veche poveste, care va să zică – nu are cum să fie compensată de fluctuantele venituri provenite din încasări sau din urcarea preţurilor la biletul de intrare. E o chestiune cu care Ion Ghica va avea de furcă. Sala va fi închiriată de aceea, când şi când, pentru baluri mascate şi alte

distracţii, doar-doar bugetul precar al instituţiei s-o mai echilibra. Realitatea, după cum se vede, obligă la concesii. Totul e ca ele să fie făcute cu multă chibzuinţă.

Ca întotdeauna când e haos, legiuirile nu întârzie să apară. Aşa şi cu „Legea pentru organizarea şi administrarea teatrelor în România" (martie-aprilie 1877), redactată de Petre Grădişteanu şi la care au mai colaborat, într-un fel sau altul, Ion Câmpineanu, actorul Constantin Dimitriade şi protagonistul evocării noastre, Ion Ghica. Se prevedea, în suita de paragrafe ale acestei Legi, crearea unei structuri care, sperau autorii, să-şi dovedească eficienţa cât mai curând, precum şi declanşarea unui mecanism apt să asigure buna funcţionare a tuturor compartimentelor, nepierzându-se din vedere, de pildă, nici garderoba sau magazia cu recuzită. Lasă că – situaţie cumva simbolică – însăşi clădirea Teatrului Naţional era în pericol de a se degrada, astfel încât se cereau pornite grabnic lucrări de remediere.

Din Direcţiunea generală a teatrelor face parte, evident, directorul general – în persoana lui Ion Ghica –, numit de Domnitor şi care îndeplineşte funcţia de preşedinte al Comitetului dramatic (G. Sion, C. J. Stăncescu, Petre Grădişteanu, Eduard Wachmann şi un reprezentant al Primăriei, care va fi mai întâi Al. Băicoianu, apoi C. A. Rosetti). Curios – sau poate nu – este că în comitet nu aveau dreptul să fie cooptaţi artişti dramatici „în exerciţiu". Oare din pricina subiectivismului lor inevitabil?

Întemeiată pe „principiul asociaţiunii", Societatea dramatică română urma să încorporeze artişti societari (în număr de până la 18), care vor fi împărţiţi în trei categorii, şi gagişti, angajaţi pentru o stagiune. Schema de roluri se prezenta cam aşa: tânăr, bărbat, comic marcat, comic tânăr, bărbat matur, intrigant, tânără, ingenuă, cochetă şi subretă, duenă. Nu putea fi nimeni angajat dacă, în răstimp de cinci ani, nu avusese de interpretat roluri principale pe scenele teatrelor din Bucureşti, Iaşi ori Craiova, trecându-şi în palmares măcar zece „creaţiuni". Asta, pasămite, ca să fie descurajaţi veleitarii, cei care – cum se întâmplă şi în zilele noastre – ridică, îndârjiţi, cu glas mare, pretenţii fără suport. În oferta de angajament, fiecare specifica „geniurile" – nostim cuvânt! – pentru care socotea că ar fi mai înzestrat; alte „role" nu li se puteau impune. La sfârşitul stagiunii, li se mărea „partea", firește, dacă performanţa lor scenică îndreptăţea această majorare. Legea prevedea şi diferite „obligaţiuni", cum ar fi îndatorirea de a preda, fără „adaus de apuntamente", lecţii la Conservator. Se manifesta, de asemenea, o emoţionantă grijă pentru actorii în vârstă şi pentru cei suferinzi, care nu sunt lăsaţi de izbelişte, fiindu-le rezervată o câtime din fondurile, subţirele, ale instituţiei.

Întocmind cele 159 de severe articole ale „Regulamentului privitor la teatre şi cafenele-concerte" (29 iunie 1877), Ion Ghica urmărea, înainte de toate, întronarea fermă a disciplinei şi instaurarea unui climat de profesionalism. Din 1880 încolo, nimeni nu mai putea fi angajat în trupa Naţionalului dacă nu prezenta un atestat de studii la Conservatorul de muzică şi declamaţie din Iaşi şi la acela din Bucureşti. Lucid, exigent, beiul de Samos are un spirit deschis, o minte luminată de european. Cum numai înţelepciunea nu-i suficientă pentru urzirea şi aplicarea decisă a unei legiuiri, Ghica se documentează cu toată seriozitatea. Alege drept model Regulamentul Comediei Franceze, dar studiază şi felul cum este structurat şi cum funcţionează Burgtheater-ul din Viena şi teatrul englez. Şi îşi dă seama, încă o dată, că ecloziunea teatrului românesc modern va fi frânată dacă nu se instituie o seamă de rigori.

De aici, obsesia, în „Regulament", a disciplinei. Penalităţi, prohibiri, constrângeri. Ore fixe pentru repetiţii, directorii de scenă trebuind să aibă grijă ca spiritul de boemă sau fumurile unora şi altora să nu sădească printre ceilalţi sămânţa dezordinii, a anarhiei. Repetiţiile vor fi plătite, deci cu atât mai mult domnii actori şi doamnele actriţe se cuvine să se prezinte cu textul învăţat, iar în spectacole să facă bine şi să se ţină de partitură, nu să sară pasaje sau să pună de la ei ce le trece prin cap. Căci în sală şi la galerie vor veni – dacă vor veni! – spectatori fel de fel, dar în primele rânduri din stal şi în loji, marţea mai cu seamă, este aşteptată elita bucureşteană! Ion Ghica, încercând să sporească interesul pentru teatru, s-a gândit să distribuie protipendadei bilete de favoare. Vrea să formeze un public fidel şi, pe cât posibil, competent, însă lucrurile merg greu, greu tare. Nu-i de mirare că directorul face apel, în „Regulamentul" său, la poliţie. Cine să-l tragă de mânecă pe mocofanul care, în timpul reprezentaţiei, rămâne cu cuşma pe cap sau pe împătimiţii care fumează ca nişte turcaleţi sau pe flecarii care zumzăie, spunându-şi vrute şi nevrute? Lume multă (vorba vine!), cine ştie ce le-ar putea da prin minte! În orice caz, se interzice răspândirea de foi volante. Fermecător, gentil, principele ştie să fie, la nevoie, mână forte. Şi la ieşirea din teatru trebuie evitată harababura. Se reglementează, ca într-un stat apusean, până şi circulaţia trăsurilor. E şi acesta, în definitiv, un semn al civilizaţiei.

„Trebuie să nădăjduiesc că va merge", îi scrie Ion Ghica, în august 1877, soţiei lui, Alexandrina. Se aşezase în fotoliul directorial – celebrul „fotoliu al lui Ghica" – într-un moment de criză şi îşi propusese să transpună în realitate, mai cu diplomaţie, mai cu străşnicie, un program de reforme. Reforma repertoriului, întâi şi întâi, punând în scenă „piese bune de autori români". Se vor juca, în timpul mandatului său, **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, **Despot Vodă** şi **Sânziana şi Pepelea** de V. Alecsandri. Şi altele, de bună seamă, dintre care multe, din păcate, de slabă valoare. De unde, critici neiertătoare în presă. Descurajat, Ion Ghica are la un moment dat intenţia să renunţe. Ca să scoţi teatrul din „vechiul făgaş" şi să-l împingi pe o „cale nouă" e nevoie şi de cooperarea unui public avizat. Şi care nu se formează cât ai bate din palme. Teatrul o fi o „petrecere plăcută", dar, dacă e să-şi împlinească menirea, cată să fie o „şcoală de moravuri şi de exemple mari". În seara zilei de 9 octombrie 1877, stagiunea Teatrului Naţional din Bucureşti se deschide cu **Visul Dochiei**, o piesă a lui Fr. Damé, „învăpăiată de patriotism şi de muzică". Sunt cuvintele lui Ghica (dintr-o scrisoare către Alexandrina), care adaugă, pentru ca totul să fie clar: „Două figuri alegorice, Dochia şi România". La sud de Dunăre se dădeau lupte înverşunate...

Prinţul – care în 1881 devine ministru al României la Londra – se dovedeşte a fi, şi ca director de teatru, clarvăzător. El a înţeles prea bine, şi vrea să-i facă şi pe alţii să înţeleagă, că, o dată cu obţinerea Independenţei, ţara românească îşi va putea reliefa identitatea şi graţie teatrului, **teatrului naţional**. În perspectivă, aşadar, o şansă în plus de a-şi afirma această identitate în spaţiul râvnit al Europei, acolo de unde, oricât va ricana câte o tombateră, dintotdeauna luminile ne vin.

FLORIN FAIFER

Principiul plăcerii

Convorbirea ce urmează se dorea a fi un portret al artistului la maturitate; gândurile unui creator de teatru care a izbutit să rămână vital şi adevărat în cele mai grele condiţii, care a ştiut dintotdeauna cât de perisabile sunt certitudinile şi a căutat mereu, alături de mereu alţi elevi şi de alte trupe, adevărul clipei, bucuria jocului, puterea solidarităţii.

Discuţia din biroul de la UNITER cu regizoarea Sanda Manu nu s-a deosebit în esenţa ei de sute de alte conversaţii pe care le-am avut de-a lungul timpului. Nimic definitiv, nici o concluzie, nici un discurs pe care să-l poţi încheia cu un semn de exclamare. Aceeaşi femeie asumându-şi cu energie fragilitatea, acelaşi artist care nu se simte jenat de existenţa altor artişti. Când Sanda Manu vorbeşte despre combinaţia dintre ego-ul extrovertit şi generozitate, se descrie mai curând pe sine decât pe alţii. Ceea ce pagina scrisă nu poate reproduce este intonaţia gustoasă cu care Sanda Manu vorbeşte despre plăcerea de a face teatru.

Şi ar mai fi ceva de spus: sinceritatea nu presupune şi nu cheamă indiscreţia, victimizarea, autocompătimirea. Sanda Manu afirmă principiul plăcerii cu înţelepciunea femeii, a artistului care ştie ce înseamnă suferinţa.

Sanda Manu

□ **Convorbirea o planificasem încă înainte de Crăciun. Am reuşit să ne întâlnim pe la mijlocul lui ianuarie, aşa că, în mod firesc, te rog să-mi povesteşti cu ce se umple agenda ta de lucru.**

■ Agenda mea are fiecare pagină – corespunzând unei zile – împărţită în două: o parte din ce în ce mai mare este pentru UNITER şi cealaltă – pentru Academia de Teatru şi Film. După cum se ştie, Ion Caramitru a plecat pentru un timp la minister şi eu i-am preluat toate responsabilităţile. De-abia acum realizez pe deplin forţa, capacitatea lui imensă de lucru, de cuprindere a problemelor. El făcea cam 70–80% din treburile efective ale Uniunii.

□ **Atunci, hai să vorbim întâi despre ceea ce poate face UNITER. Fără îndoială, nici o structură organizatorică nu poate dota teatrul românesc cu mai multe valori decât acesta conţine. Dar UNITER-ul le poate ajuta să se exprime. O a doua întrebare, din acelaşi sector al agendei, se referă la iniţiativele de sprijin pentru artiştii care nu mai sunt activi.**

■ UNITER nu are, după cum se ştie, prin statutul său, nici un fel de obligaţie sindicală. Dar viaţa este mai puternică decât statutele. Să încep totuşi cu proiectele artistice: suntem o organizaţie care doreşte să aparţină fiecărui artist. Dorim să deschidem porţi, să oferim ocazii, să inspirăm, nu să patronăm şi să centralizăm iniţiativele. Dorim să păstrăm memoria celor plecaţi, să stimulăm respectul pentru cei prezenţi şi să asigurăm circulaţia ideilor prin workshop-uri, prin seminarii. Fiecare se întreabă: „Ce face UNITER-ul pentru mine?" Noi nu putem face mare lucru pentru fiecare în parte, dar orice profesionist al teatrului – membru sau nemembru al UNITER – poate veni aici să propună un proiect, o activitate. Experţii noştri analizează propunerea, o avansează – dacă o consideră bună – Senatului, unde preşedintele (Caramitru) şi vicepreşedintele (eu) nu au drept de vot. Faza următoare este obţinerea de sponsorizări necesare proiectului respectiv, care poate fi nevoia cuiva de a merge la un curs de perfecţionare sau o idee de producţie a unui spectacol, de exemplu. Pentru mine este important ca UNITER, considerat ca o casă, să devină un punct de întâlnire, un loc de dezbatere a problemelor profesionale.

□ **După părerea mea, teatrul românesc nu trece printr-o criză de creaţie, ci printr-o stare de inadecvare profesională. Ceea ce, din perspectivă istorică, nu este o catastrofă. Pe termen scurt, există însă riscul ca oamenii dotaţi pentru teatru să evite un sector marginalizat, ceea ce creează o dinamică şi mai accentuată a marginalizării.**

■ Eu, ca persoană, sunt revoltată când, bolnavă fiind şi neavând timp să bolesc, doctorul îmi spune că trebuie neapărat să stau două săptămâni în casă. Pojarul nu trece decât într-un anume interval de timp. Criza administrativă prin care trece teatrul este în aceeaşi situaţie: dependentă de starea generală a societăţii, de structura legislativă. Până la urmă se va naşte o modalitate organică de existenţă a teatrului. Eu, ca regizor, am avut noroc. De fapt, mi-am făcut norocul: m-am opus permanent organizării şi administrării. Acum nu mai am cui să mă opun şi trebuie să inventez structurile care vor determina opoziţia altora. Şi soluţia va fi a lor, a oamenilor noi. Singura observaţie care îndreptăţeşte unele îndoieli este cea referitoare la faptul că tinerii din şcolile de teatru par mai puţin pregătiţi – uman, cultural, artistic – să facă faţă acestei meserii. Se confundă uneori teatrul cu lumea kitsch-ului.

Dar eu aş identifica boala în altă parte: tot aşa cum în societatea românească lipseşte clasa de mijloc, în teatru lipsesc spectacolele pur şi simplu bune. Pe vremuri nu puteai să vezi multe porcării, spectacole la care să rămâi în sală printr-un act de voinţă. Acum există câteva spectacole cu adevărat excepţionale şi câţiva regizori de o clasă cu totul specială, dar media spectacolelor a scăzut îngrozitor.

□ **Nu va avea această modificare de calitate o influenţă asupra publicului? Eu am constatat că publicul vine la teatru şi, atunci când teatrele programează spectacole, sala nu este goală, ba dimpotrivă. Spectatorii sunt noi, sunt alţii, cum spuneai mai înainte. Văzând însă cu precădere spectacole scrâşnite, interpretări aberante, hidoase ale unor texte dacă nu clasice, măcar cunoscute, nu se vor îndepărta ei pentru multă vreme de teatru?**

■ Poate că ceea ce pare aberant, hidos pentru noi, nu este la fel pentru ei. Îmi aduc aminte o întâmplare de acum 40 de ani. Tatăl meu, actorul Ion Manu, a fost un intelectual adevărat şi un actor foarte mare. Eu eram studentă şi m-am dus într-o zi să-l iau de la teatru; el jucase la matineu şi am văzut că seara se juca **Romeo şi Julieta** cu Mihai Popescu şi Mimi Botta. L-am rugat să rămânem. El n-a vrut, dar a cedat în cele din urmă insistenţelor mele. Eram sus, la Majestic, în picioare, şi la un moment dat el mi-a zis: „Rămâi dacă vrei. Eu nu mai suport". Şi a ieşit din sală. Mie spectacolul îmi plăcea foarte mult, dar am plecat împreună. Acel spectacol a rămas în istoria teatrului, tatăl meu era un om foarte inteligent, ştia ce este teatrul, dar ceea ce vedea nu mai era **teatrul lui**. Mă gândesc permanent la acest lucru: înţelegerea oricărui om este limitată; dar nu despre înţelegere e vorba. Trebuie să recunoşti valoarea, chiar când nu e conformă cu gustul tău, cu ceea ce îţi face ţie plăcere. Nouă ne este foarte greu să ne identificăm cu aşteptările generaţiilor de după noi. Am văzut acum câţiva ani **O noapte furtunoasă**, nici nu mai ţin minte unde, şi m-a uluit faptul (şi pe interpreţi la fel) că spectatorii râdeau la subiect. Ei nu ştiau povestea din piesă, ceea ce nouă, care eram de 30–40 de ani în teatru, nu ni se întâmpla. Plăcerea spectacolului era plăcerea comentariului.

Sanda Manu, repetând Alcor şi Mona **după Mihail Sebastian, cu Stela Popescu şi Candid Stoica (Teatrul de Comedie – 1971)**

□ **Aşa este, dar în spectacolul-comentariu** D-ale carnavalului **al lui Lucian Pintilie subiectul piesei se înţelegea.**

■ Adevărat, dar nici eu ca persoană, nici UNITER ca instituţie nu putem rezolva această problemă. Aş vrea să-ţi vorbesc despre altceva, despre o iniţiativă a noastră la care ţin foarte mult. Am obţinut, printr-o licitaţie la PHARE, fondurile pentru o Casă de ajutor social. Nu e vorba de un cămin de bătrâni, ci de un loc de unde să plece mâncare pentru oamenii singuri şi bătrâni, de unde să plece ajutor medical, ajutor de menaj, asistenţi sociali şi, nu în ultimul rând, artişti, care să stea – o jumătate de oră, o oră, cât este nevoie – cu aceşti oameni care au trăit o viaţă întreagă în lumina reflectoarelor şi care acum sunt atât de singuri, încât nici nu-ţi mai deschid uşa, pentru că ştiu că s-au degradat fizic şi nu doresc să mai fie văzuţi. Cred că toţi căutăm de fapt justificări pentru grosolănia noastră faţă de cei care acum nu ni se mai par importanţi în raport cu treburile noastre.

Teatrul este un mod de existenţă, un fel de a fi. Ceilalţi oameni merg la slujbă pentru că aşa trebuie şi se simt bine în toate celelalte locuri care nu sunt ale serviciului. Eu am trăit între oameni de teatru şi înainte, şi după căsătorie: noi ne simţeam bine când eram la teatru, când ne pregăteam să ne ducem acolo. Noi mâncam şi ne îmbrăcam ca să putem lucra şi am fost astfel foarte fericiţi. Pentru noi era o problemă de viaţă şi de moarte culoarea fundalului, interpretarea lui Popescu, era un miraj care ne copleşea viaţa. Pensionarii teatrului sunt oameni deosebiţi, care cer un tratament deosebit.

□ **A fost o lume închisă?**

■ Nu, n-are cum să fie. Cartea mea de citire, manualul meu este viaţa, omul, nuanţa. Talentul omului de teatru începe cu simţurile: urechi care aud realitatea, ochi care văd existenţa, simţuri prin care înţelegi tăcerea celuilalt. Artistul e posesorul unei inteligenţe speciale, care se exprimă prin talentul lui de a trăi. Artistul este o carbură complicată, cu multe valenţe, care îşi trage seva, inspiraţia din ceea ce-l înconjoară.

□ **Şi de ce acum, când în jur sunt lucruri atât de interesante, seva e mai puţin consistentă?**

■ Când o să transcrii banda, aici să laşi câteva rânduri goale pentru lunga pauză în care mă gândesc la răspuns...

Oamenii de teatru sunt o combinaţie între un ego foarte puternic şi o extraordinară generozitate. Cei foarte talentaţi combină aceste laturi într-un mod organic. În rest, vedem ego fără generozitate. Nu formulez o acuză morală. După decenii în care fiecare s-a simţit cu căluşul în gură, nevoia de exprimare a persoanei acoperă impulsul dăruirii. De aici golul, haosul. Şi mai văd o cauză: tentaţia schimbărilor radicale. Aşa cum a fost şi în urmă cu 40 de ani: „Nu ca ieri, ca azi". În artă, asemenea rupturi nu sunt productive. Din '89 până acum am spus un singur lucru adevărat şi îl repet şi acum: „Nici o revoluţie nu dă talent".

□ **Dar nici nu ia.**

■ S-au afirmat o serie de tineri regizori, cu promisiuni importante: Nona Ciobanu, Beatrice Bleonţ, Theodor Cristian Popescu, Anca Bradu, şi să mă ierte cei pe care nu-i pomenesc. Aceşti tineri au însă spectacole bune şi spectacole mai puţin bune. Dar critica e foarte grăbită să declare spectacolele bune – geniale, iar pe cele slabe – catastrofe. Nimeni nu poate fi mereu mai presus de sine. Viaţa artistică este un zig-zag. Cu aprecierile

lor grăbite, cronicarii dau uneori impresia că structurează grupuri de presiune.

□ **Poate că în procesul de căutare, suportat cu greu de dramaturgie, regie, scenografie, intră şi critica.**

■ Critica creează mode. Când un tânăr face un spectacol bun, el devine la modă şi i se pune pe umăr o sarcină atât de grea, încât panica de a nu greşi îl covârşeşte. El nu-şi mai este fidel şieşi, sentimentelor şi credinţelor lui, ci aşteptărilor cronicarilor. Artistul nu este un alergător de cursă scurtă, el este un maratonist: are perioade când gâfâie şi perioade când calcă.

□ **Ai avut vreodată panica – înainte de a începe un spectacol – că nu-l vei putea face?**

■ Da şi nu. Am făcut câteva spectacole foarte bune, multe bune şi de câteva ori am ratat. Teamă mi-a fost întotdeauna, dar mi-am tras seva din cărţi (am ştiut să citesc), dintr-o energie extraordinară (care, probabil, mi-ar fi folosit în orice altă profesie) şi dintr-o plăcere nebună. Mi-a plăcut. Şi când am lucrat cu plăcere şi nu m-am chinuit, rezultatul a fost bun, pentru că plăcerea aduce plăcere, şi i-am putut influenţa şi pe alţii. Eu aparţin unei şcoli de regie care s-a exprimat prin actori, deci puterea de a influenţa e hotărîtoare pentru soarta spectacolelor mele. Am învăţat de la un mare regizor – Ion Şahighian – că autorul unui spectacol trebuie să se îndrăgostească de actorii lui, să-i apere, să-i inspire, oferindu-le ocazii, certându-i şi lăudându-i. E o dragoste lucidă. Mi-a fost frică, dar să-ţi înfrângi frica este de asemeni o plăcere imensă.

În orice activitate umană, în orice replică există un vibrato între da şi nu. În această secundă eu pot să închei fraza, sau să mai spun câteva cuvinte. Dacă nu-mi place cum iese interviul, am să te mint şi am să-ţi spun „iartă-mă, am o întâlnire importantă", pregătindu-mă în acelaşi timp să-ţi dau un telefon ca să ne mai întâlnim o dată. Existând în acelaşi timp şi tendinţa cealaltă: sunt mulţumită, să continuăm. În acest vibrato funcţionăm noi tot timpul.

Stanislavski spunea că actorul are un singur lucru de făcut: să-şi modifice partenerul: tu vrei să te căsătoreşti cu mine, eu spun că orice căsătorie e rea. Eu vreau să nu divorţăm, tu mă convingi că n-avem încotro. Teatrul care îţi dă mură în gură şi-ţi arată de la bun început „sunt foarte supărată", şi asta ţine cinci minute, păcătuieşte împotriva adevărului. Un om cu adevărat supărat încearcă în fiecare secundă fie să-şi ascundă supărarea, fie să se descarce.

□ **De ce ai hotărît să predai actorie, şi nu regie? A fost o întâmplare sau o alegere?**

■ A fost o întâmplare: când am terminat facultatea – în 1957 –, exista un post de preparator la Institut. Eu mă măritasem, vroiam să rămân în Bucureşti. Totul a fost o întâmplare, o întâmplare banală. Am căpătat postul la catedra de actorie şi şcoala mea de dascăl s-a desfăşurat lângă un mare profesor, Ion Finteşteanu. În prima zi, mi-a spus: „Domnişoară, dumneata ai fost angajată să stai lângă mine, să te uiţi şi să taci". Şi te rog să mă crezi că aşa am făcut un an de zile, mă îngrăşasem, cred,

Scenă din Hatmanul Baltag **de Caragiale/Negruzzi la ATF (clasa prof. Sanda Manu)**

de atâta tăcere. Şi pe la începutul lunii mai – se repeta o scenă la Casandra –, profesorul Finteşteanu s-a întors spre mine şi mi-a zis: „Ei, acuma spune-le ce au greşit şi ce să facă". Nevorbită de atâtea luni, am avut vreo 76 de observaţii. Le-am formulat, eram fericită, eram mândră, fusesem extrem de inteligentă, mă relaxasem pe scaun, eram sigură că nu spusesem nici o prostie. Şi aşa şi era. Apoi scena s-a reluat, mult mai prost decât prima dată. Finteşteanu nici măcar nu s-a întors spre mine, ci a formulat o singură observaţie. Era una dintre cele 76. Scena s-a reluat şi a ieşit bine. Era diferenţa dintre un regizor tânăr şi un profesor cu experienţă. Era indicaţia de care era nevoie pentru ca scena să poată evolua, butonul pe care trebuia apăsat în acel moment. Asta înseamnă creaţie în pedagogie. Ceea ce făcusem eu era cunoaştere, ştiinţă. Şi nu există nici un fel de lege în acest domeniu. Există omul-actor, pe care îl cunosc şi ştiu ce să-i spun ca să declanşez ceva, şi există omul-profesor, care are şi el o stare de inspiraţie, de creaţie. Totul la noi este un mod de a trăi. Uneori încerc procesul invers – să aplic pedagogia teatrală în viaţă.

□ **Şi?**

■ Uneori merge. Cu o anumită concentrare, pot să îmblânzesc un vânzător stresat, făcându-l să realizeze că vorbeşte cu o făptură umană. Insistând, cerându-ţi scuze unuia care te-a înjurat, poţi în cele din urmă să-l faci să se simtă prost.

□ **Nu-ţi spun un secret, şi nici nu o fac de dragul de a te flata, dar în teatru întâlneşti des actori şi actriţe care îşi încep povestea carierei lor spunând: „Eu am fost elevul Sandei Manu".**

■ Da, e mândria vieţii mele. Deşi, când fac bilanţul, observ că mulţi actori buni au fost la clasa mea, au existat unii care s-au lăsat de teatru şi alţii care nu sunt chiar fruntea. Cu talentul se vine de acasă şi poate că eu am reuşit să-i ajut într-o anume etapă a vieţii. Ca profesor ştii însă că excepţiile, marile talente nu se supun nici unei reguli.

□ **Ce e mai plăcut şi ce este mai neplăcut pentru un profesor?**

■ La noi predarea nu este globală, noi ne adresăm unor personalităţi distincte şi le tratăm ca atare. Primul lucru pe care îl facem când preluăm o clasă este cunoaşterea reciprocă, în afara convenţiilor şi minciunilor sociale. Un important principiu pedagogic este cel de a nu minţi niciodată studentul. În meseriile noastre greşelile sunt inerente. Şi atunci când îţi vezi greşeala, trebuie să-i spui că indicaţia anterioară nu a fost bună şi că trebuie să încercăm altceva. La noi predarea nu este o ştiinţă exactă, ci cercetare. La regie, Penciulescu îşi întâmpina studenţii din anul I spunându-le: „Eu am să vă învăţ tot ce ştiu astăzi. Dar dacă după zece ani nu veţi avea puterea să negaţi ceea ce v-am învăţat eu, nu aveţi ce căuta în meseria asta". Noi trebuie să-i obişnuim pe studenţi cu ideea de mişcare, de schimbare, să le pregătim receptivitatea. Sunt câteodată foarte severă cu studenţii buni şi răbdătoare cu cei slabi. În clipa când descoperi că studentul slab şi-a îndepărtat crusta care-l împiedica să se exprime, atitudinea se modifică. Devine un membru al familiei mele, care trebuie să lase totul deoparte pentru ca să se ocupe de teatru.

□ **E o replică în Eugen Ionescu pe care o citez din memorie: „Cum se face că atâtea fete frumoase devin tot atâtea soacre insuportabile?" O adaptez situaţiei: cum se face că dintre atâţia copii dedicaţi artei ajung în teatru atâţia bărbaţi şi femei cârcotaşi, intriganţi, atâţia oameni cu care e greu de lucrat? Uite, în ultimii ani e aproape imposibil ca un director de teatru să-şi vadă de treabă, din cauza nesfârşitelor contestaţii ale colectivului.**

■ Înainte de '89, directorul era un mediator între autorităţi şi colectiv: în parametrii ideologici daţi, el trebuia să asigure continuitatea faptului de artă cu ajutorul echipei artistice. Teatrul are acum de rezolvat problema propriei sale libertăţi. E foarte greu, după cincizeci de ani în care spaţiul libertăţii a fost atât de limitat. A apărut un fenomen foarte explicabil: „suntem liberi, face fiecare ce vrea!" Or, în teatru nu poate face fiecare ce vrea, aici este necesară dictatura şi iubirea faţă de dictator. Ciulei, Esrig făceau teatru pe bază de adoraţie.

□ **Nu cred că în legătură cu directorul Teatrului Naţional din Craiova, de pildă, poate fi folosit cuvântul adoraţie. Boroghină şi-a dovedit aptitudinile ocupând fotoliul de director. Nimic nu îndreptăţeşte luptele pro şi contra Mircea Cornişteanu sau Sergiu Savin. Trebuie întâi „încercaţi" şi pe urmă contestaţi.**

■ Sursa acestor întâmplări este lipsa totală a unei scări de valori, a unui îndreptar civilizat de comportare. Acum toţi suferă de mania persecuţiei, considerând că li se cuvine mai mult. Pe urmă, şi în teatru se manifestă aceeaşi lipsă de răbdare ca şi în viaţa publică a ţării. Dar dincolo de asta, e un principiu care trebuie modificat: nu cred că trupele teatrale fixe, nemodificate favorizează evoluţia sănătoasă a teatrului. Eu am fost toată viaţa un fel de ţigan cu cortul. M-am angajat la Institut, apoi la „Nottara", am colaborat cu teatre diferite, pe urmă am plecat de la Institut şi m-am angajat la Naţional, apoi iar am schimbat datele problemei. Ce fac toţi aceşti oameni care au prins rădăcini într-o trupă, care nu s-au confruntat cu nici o noutate de-a lungul deceniilor? Cred că e o nenorocire să ajungi „cel mai bun" din teatrul tău. Este semnul că a dispărut orice confruntare. Eu am observat că, ori de câte ori trebuia să lucrez cu un colectiv nou, mă schimbam. Nu mi se adăuga şi nu-mi scădea talentul, dar eram în altă lume. Cu oameni care nu mă cunoşteau, puteam să încerc o modificare mai radicală a lucrurilor care nu-mi plăceau la mine. Acasă, printre cei care te cunosc, schimbările provoacă suspiciune. Dar toate acestea sunt considerente individuale. Ar mai fi unul, principial: acum un director nu mai are între cine media, el trebuie să fie un artist al funcţiei sale. El are libertatea de a înfăptui, dar trebuie să aibă şi ideile care să-l ducă spre fapte. Trebuie să fie un inspirator al schimbării. Schimbarea instituţiilor nu se poate produce prin decrete, ci prin realizarea adecvată a aspiraţiilor din fiecare colectiv, prin formele de existenţă care se vor găsi la faţa locului. Şi în primul rând, după părerea mea, aceste schimbări trebuie să fie în concordanţă cu cerinţele publicului. Oamenii au acum nu doar alte priorităţi, ci şi altă morală. Toate acestea nu trebuie eludate, nici disprețuite, ci discutate cu mijloacele artei. Pe mine mă îngrijorează tendinţa de a părăsi vâltoarea prin spectacole artificiale. De aceea cred că schimbarea reală, cea interioară, va veni de la generaţia tânără şi foarte tânără, de la cei fără bătături pe creier.

□ **Nu ne rămâne decât să ne dorim să-i înţelegem.**

■ Şi să nu staţionăm la nivelul dorinţei. Să facem ceva ca ei să se exprime şi noi să-i putem înţelege. Este vorba şi despre tinerii din teatru, şi despre cei din sală. Spectacolele de succes sunt atractive pentru toată lumea, deşi nivelurile de înţelegere sunt diferite.

□ **Dacă un peştişor de aur...**

■ Câte dorinţe, una sau trei?

□ **Trei.**

■ ... Prima – uite că sunt egoistă –, prima se referă la mine. În orice om există binele şi răul, şi mi-aş dori să am putinţa să nu scot răul meu în afară, ci doar binele.

A doua dorinţă este pentru fata mea, şi punct.

A treia dorinţă este ca noi, noi, făpturile umane de aici, din spaţiul carpato-danubian, să nu provocăm un cutremur real. Nu e o metaforă. Doresc să nu fie cutremur.

Dacă ar fi trebuit să mă limitez la o singură dorinţă, ar fi fost a doua. Dacă ar fi să spun câte dorinţe îmi trec prin cap, mi-aş dori ca România să fie la malul Mediteranei şi să fie cald.

Afară era iarnă, pe trotuare sclipea ucigaş stratul de gheaţă. Mediterana era departe.

MAGDALENA BOIANGIU

O premieră absolută la Chișinău

La Teatrul „Ginta latină" din Chișinău a avut loc premiera absolută a comediei **Ciubăr Vodă** de Laurențiu Faifer, premieră care constituie și debutul scenic al regretatului autor ieșean. Personalitate distinctă a lașului, eminent profesor de limba și literatura română, scriitorul abia dacă a fost remarcat ca atare în timpul vieții sale, căci era un discret superior și un boem intelectual, dezinteresat de propria sa operă. Dintre lucrările lui dramatice, doar una singură a fost publicată: drama istorică în versuri **Alexandru Lăpușneanu**, în volumul antologic „Dramaturgi ieșeni contemporani", îngrijit de cercetătorul Ion Nuță în 1970. Celelalte comedii, **Infernul** și **Ciubăr vodă**, feeria hazlie **Zâna pădurilor**, drama **Reduta**, evocarea dramatică **Triptic ieșean** și poemul **Splendida pleiadă** au rămas în manuscris până în anul 1994, când fiul său, criticul și istoricul literar Florin Faifer, a reușit să publice la Editura „Glasul Bucovinei" un prim volum de **Teatru**, cuprinzând piesele **Alexandru Lăpușneanu**, **Ciubăr vodă** și **Zâna pădurilor**.

Readus în actualitatea literară prin acest volum și prin recenta premieră de la Chișinău, Laurențiu Faifer ni se înfățișează ca un rafinat al scrisului dramatic, oferindu-ne pagini de cea mai bună calitate și dovedind o remarcabilă cunoaștere a exigențelor genului. Iar celor care l-au cunoscut, figura lui, cu trăsături de distincție și blândețe ironică, ne apare din aburul vremii așa cum o schițează academicianul Constantin Ciopraga într-un scurt „profil", publicat ca postfață la cartea amintită: „Lângă efigia lui Laurențiu Faifer s-a pus, nu fără motiv, calificativul de **boem**. A fost, poate, ultimul **boem intelectual** în tradiție ieșeană interbelică, disertativ și visător, cu ceva dintr-un Păstorel volubil și atașant, cu ceva dintr-un Raymond Quéneau moldovean, dar și cu ceva de privitor modern răsucindu-se printre fraze din cronici. A verificat și el ambiguitățile condiției umane, ceea ce înseamnă că omului de catedră, făcut pentru o anumită ordine-model, i se suprapunea cotidian, liberator, omul imprevizibil, deschis aventurii spiritului, transgresînd în pura idealitate". Despre piesele de teatru ale lui Laurențiu Faifer s-a pronunțat și criticul și istoricul literar Alexandru Piru, în 1986: „Le-am citit cu cea mai mare plăcere și sunt mirat că nu au fost publicate până în prezent. Sunt literatură de cea mai bună calitate, scrise cu o deosebită grijă și cu un talent absolut remarcabil atât în mânuirea versului cât și în cunoașterea tehnicii dramatice. Ne-am gândit la cei mai buni autori ai noștri, clasici, la Alecsandri, Al. O. Teodoreanu, G. Topîrceanu, pe care îi urmează fără să-i imite, în chipul cel mai original. (...) Am scris aceste rânduri în credința că se va găsi editorul dornic să valorifice un scriitor plin de vervă din familia oamenilor de spirit care, iată, nu au încetat să existe la noi". Iar Constantin Ciopraga adăuga, în „Profilul"-postfață mai sus pomenit: „Și iată că pentru cunoașterea desenului său interior, al omului de sigură probitate sufletească, ni se oferă acum prilejul comunicării cu câteva din piesele sale de teatru (...) Savoarea limbajului și vivacitatea replicilor sunt calitățile care le recomandă teatrelor de astăzi".

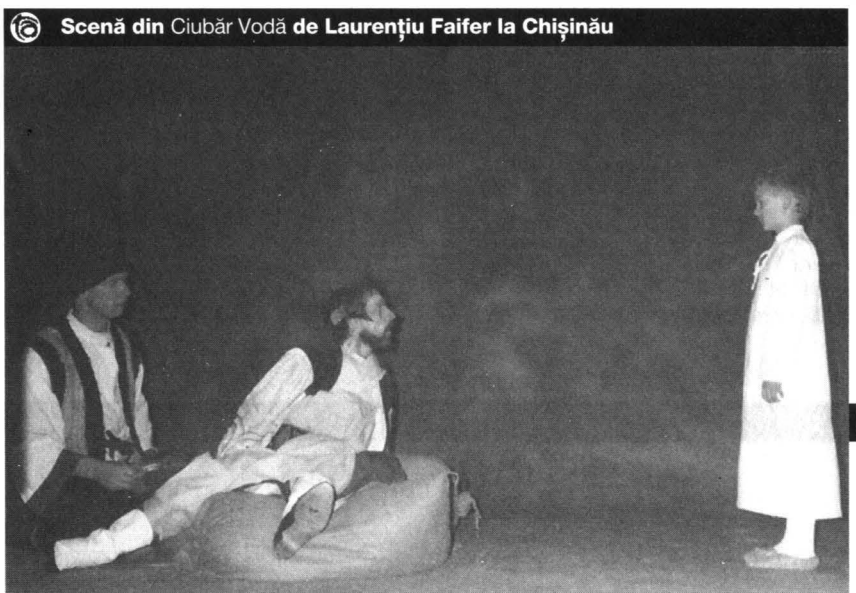
Laurențiu Faifer

Încrederea exprimată net de cei doi autoritari critici și istorici literari în valoarea lucrărilor dramatice ale lui Laurențiu Faifer este confirmată acum de atenția pe care încep să i-o acorde teatrele. Căci, după premiera de la Chișinău, vom avea una la Teatrul „Luceafărul" din Iași. Comedia „aproape istorică" **Ciubăr vodă**, reprezentată, cum spuneam, la Teatrul „Ginta latină", în regia lui Vitalie Rusu și scenografia lui Ion Puiu, este o suculentă bufonadă, scrisă cu umor mustos, de sorginte populară, însă trecut prin filtrul discret de rafinament și cultură, cu o intrigă de situație bine dozată, cu o acțiune iscusit condusă, cu caractere schițate succint dar pregnant și, nu în ultimul rând, cu o replică scânteietoare, tăioasă, percutantă, exprimată în versuri sprințare și elegante. Dramaturgul își caracterizează personajele încă înainte de a porni acțiunea, pe măsură ce le numește: Ciubăr vodă e „burduhănos, pleșuv, închinător fervent al lui Bachus și al Venerei. Fără personalitate, dar cu o foarte bună părere despre sine"; Catrina doamna – „planturoasă, fandosită, afectând tinerețea"; aventuriera Rita – „cochetă, șireată, ambițioasă"; Pleașcă vodă – „lung, slab, senil, vicios și lăudăros"; Țugulea, cămărașul – „ager la minte și la vorbă"; cămărășița Florica – „zglobie și naivă".

Urmează boierii din suita lui Ciubăr, majoritatea fiind vicleni, necinstiți, lași, cârciogari, răutăcioși, cheflii, străini de treburile țării, dar foarte preocupați de interesele lor și pândind momentul potrivit pentru a prelua scaunul domniei. Aceste caracterizări inițiale sunt respectate și strict conturate ca tipuri comice în desfășurarea acțiunii, ceea ce dovedește că dramaturgul era un foarte bun constructor de caractere și situații.

În montarea de la Teatrul „Ginta latină", regizorul Vitalie Rusu a respectat în linii mari textul autorului, din care însă a înlăturat multe pasaje din motive de economie a spectacolului. A rezultat o reprezentație veselă, dinamică, în care domină cântecele și dansul, fără a altera esențial fluența dramatică și linia caracterelor. Totul însă se desfășoară în tușe cam groase, în care se pierde grația versurilor și strălucirea replicilor. O cizelare mai atentă, mai minuțioasă a imaginii scenice și a mișcării ar fi conferit reprezentației mai multă eleganță și portanță comică.

Regizorul a avut însă o inițiativă lăudabilă, dincolo de indicațiile textului. A introdus printre personaje un copil care privește și interpretează faptele, caracterele și situațiile cu un ochi curat,


Scenă din Ciubăr Vodă de Laurențiu Faifer la Chișinău

al purității, al ingenuității. Acest personaj-copil va da în final și un sens nou, rezonant în actualitate, tuturor evenimentelor la care asistă. El desființează hotarul care despărțea în luptă oastea moldovenească a lui Ciubăr vodă de cea muntenească a lui Pleașcă vodă, sugerând plastic, foarte convingător, ideea Unirii. E, credem, cel mai valoros demers regizoral și scenografic descifrat de noi în spectacol, conferindu-i acestuia, în afara valențelor comico-satirice, o tensiune ideatică în măsură să-i justifice existența și utilitatea.

Interpreții sunt în general bine aleși, ei adecvându-și mijloacele cerințelor textului. În rolul titular, Ion Arachelu are verva comică necesară, e dinamic și știe să-și antreneze partenerii în ritmurile acțiunii și în conturarea conflictului. O foarte bună evoluție scenică are Adela Calistru în rolul Doamnei Catrina. Voce plăcută, rostire clară, capacitate de caracterizare a personajului, știința relației dramatice, acestea sunt calitățile actriței, pe care și le pune în valoare cu precizie. De asemenea, artistul emerit Vasile Tăbârță, în rolul lui Pleașcă vodă, s-a remarcat prin exactitatea întruchipării personajului, prin parcimonia gesticii și a mișcării, într-un context scenic în care acestea sunt în general exagerate.

În celelalte roluri au apărut Galina Lazarencu, o Rită prea modernă, apoi Angela Rusu, cam ilustrativă în partitura Floricăi, Iurie Păpușoi, Anatol Mândru, Vitalie Jacotă, Vitalie Ursu, Ion Popescu și alții. De remarcat faptul că trupa este completată cu studenți ai Institutului de arte, între alții fiind de reținut Nicu Țărnă și Nicu Prescură, ambii cu roluri de întindere. Copilul de care vorbeam mai sus e interpretat cu bună măsură de Veaceslav Păpușoi.

Fără a depăși calificativul de agreabil, spectacolul **Ciubăr vodă** reține atenția publicului prin verva lui comică și, cum menționam, prin ideea Unirii, pe care o avansează în final. Este meritul teatrului și al regizorului că au lansat, cu o piesă încă nejucată până acum, un dramaturg a cărui operă aștepta de mult să fie valorificată scenic.

ȘTEFAN OPREA

P.S. În cadrul Festivalului „V. Alecsandri", un juriu prezidat de Tamara Buciuceanu a atribuit spectacolului Marele premiu pentru regie (Vitalie Rusu) și un premiu pentru interpretare (Ion Arachelu, în rolul lui Ciubăr).

TURNEE

Rezumat de etapă

După ce a surprins cu **Legături primejdioase** și a confirmat cu **Un veac de singurătate**, regizorul Sandu Vasilache revine la București cu trupa Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, dându-le dreptate acelora care au văzut în el mai mult decât un artist talentat. El se dovedește a fi un animator, capabil să imprime marca sa evoluției solidare a unui grup. Calitatea aceasta se evidențiază și „în absența stăpânilor", într-un spectacol cum este **Cumetrele**, montat de Petre Bokor (cel care a realizat și montarea bucureșteană a acestei piese canadiene). În varianta de la Chișinău, performanțele individuale sunt întru totul subsumate evoluțiilor de grup și magma trăirilor colective este cea care determină și apariția, și dispariția revoltelor individuale, a sclipirilor unor personalități unice și irepetabile. În întâlnirea cu structura mai mult sau mai puțin rigidă a unei piese și cu un alt regizor decât „părintele" trupei, actorii își dovedesc fidelitatea față de crezul artistic al mentorului lor. Mentor care preferă să-și alcătuiască scenarii proprii, prin dramatizări ale unor romane fundamentale: în materie de texte, Sandu Vasilache optează pentru esențializarea firului epic (autorul dramatizărilor este Constantin Cheianu) și nu pentru îmbogățirea sau nuanțarea conflictului dramatic. Această alegere îi permite să capteze și să reproducă imaginea fluxului care se apropie și se depărtează de individ, lăsându-i uneori iluzia că poate înota liber, cel mai adesea prinzându-l în vârtej și distrugându-l. Procedeul, existent în toate cele patru spectacole semnate de Vasilache, funcționează performant și adecvat calităților (și defectelor) trupei, riscând însă să se transforme în manieră când contrazice logica internă a textului. Din straturile romanului lui Tolstoi „Anna Karenina", dramatizarea extrage linia care urmărește destinul a trei personaje: Anna, Karenin, Vronski. Restul e lumea de pelerine și jobene, obiecte care ascund fața, transformându-i pe purtătorii lor în manechine mișcătoare. De aceea și sunt amenințătoare, pentru că nu sunt nici pe de-a întregul vii, nici cu desăvârșire moarte. „Nimic nu poate fi schimbat" – repetă mereu Anna (Silvia Luca), conștientă de povara destinului, dar încercând mereu să-și sfideze soarta prin freamătul sincerității, prin adevărul sentimentului asumat. Interpreta izbutește să sugereze că, dincolo de relația adulterină incriminată de societate, e mult mai mult: ea este o femeie care nu suportă conven-ționalismul și minciuna, sfâșiată între două adevăruri contradictorii: dragostea pentru copil și dragostea pentru Vronski. În această dramă, Karenin e un figurant agitat. În **Anna Karenina** virtuțile lui Sandu Vasilache se exprimă plenar: coautor al dramatizării, semnând capitolele regie, expresie corporală, selecție muzicală, el construiește un spectacol emoționant în organicitatea lui. Cultura imaginii, a sincretismului scenic servește aici cultura textului și talentul regizorului, care nu se pretinde a fi în competiție cu Tolstoi, și alcătuiește un sistem de vase comunicante cu monumentul literar, comentariul scenic dobândind o existență autonomă.

Mai puțin expresivă mi s-a părut a fi lucrarea asupra dramaturgiei shakespeariene: reordonarea cronologiei, redistribuirea replicilor din **Hamlet** n-au în sine nimic iconoclast – măcar în teatru talentul poate umbla liber, iar respectarea regulilor de circulație asigură integritatea corporală, dar nu și succesul. Însă sensul acestor modificări nu se dezvăluie cu pregnanță și mișcările grupului, contrastele alb-negru-roșu, pe care le-am văzut și în alte spectacole, nu

Imagine din Legături primejdioase **după Choderlos de Laclos la Teatrul de Buzunar din Chișinău (regia: Sandu Vasilache)**

dobândesc o valoare specifică. „Când moare un rege, piere o lume" – pare a fi ideea centrală a spectacolului şi poate de aceea Fantoma tatălui se amestecă într-una din scenele-cheie: „Capcana", teatrul în teatru organizat de Hamlet pentru a dovedi ipoteza asasinatului. Dacă e prezentă şi acuzarea, ipoteza devine proces, ezitările ulterioare ale personajului central se transformă astfel în simple răsfăţuri, logica textului dramatic e mai puternică decât cea a creatorului de la Chişinău, de astă dată nevoit să etaleze şi o anumită ne-îndemânare a interpreţilor în construirea unor personaje în trei dimensiuni, şi nu a unor basoreliefuri.

Sandu Vasilache a izbutit – şi turneul evidenţiează acest lucru fără putinţă de tăgadă – să imprime personalitatea sa unei trupe, să instituţionalizeze un mod original de a face teatru. Există la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău un suflu care aminteşte spectacolul lui Dodin **Gaudeamus**, un fel de a povesti drama asemănător cu cel din **Phaedra** lui Purcărete, de pildă. Trupa, care vorbeşte mult mai bine româneşte decât la precedentele vizite bucureştene, funcţionează solidar şi probabil că animatorul ei se străduieşte să perfecţioneze acest mecanism. Dar, în absenţa unor personalităţi actoriceşti care să poată susţine cu aceeaşi bravură partiturile solo, trupa riscă să intre într-o fundătură, în formularea şi repetarea unor clişee, în dauna vieţii scenice. Laudele pe care Sandu Vasilache le merită (chiar fără a se ţine seama de dificultatea de a face teatru într-o ţară în permanentă criză economică şi ciclică criză politică) se adresează unui artist lucid, gata să accepte că ceea ce n-a făcut încă niciodată poate fi mult mai generos decât repetarea în alt context a vechiului succes.

Teatrul de Buzunar, cel cu care Vasilache a făcut primul turneu bucureştean, a dovedit forţa unui talent original, care i-a permis regizorului să devină liderul Teatrului Naţional. Această schimbare de statut nu trebuie să cedeze tentaţiei de a „clasiciza", de a îngheţa ceea ce a fost viu şi frumos tocmai pentru că iradia căldura sentimentelor umane.

MAGDALENA BOIANGIU

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL DE TEATRU SCURT „SĂPTĂMÂNA TEATRULUI SCURT"

– ediţia a XI-a Oradea, România, 20–26 octombrie 1997 –

Teatrul de Stat din Oradea, Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Bihor, Primăria Municipiului Oradea, UNITER, Redacţia revistei „Familia", sub egida Ministerului Culturii, organizează, în ultima decadă a lunii octombrie 1997, ediţia a XI-a a „Săptămânii teatrului scurt". Întrucât, de-a lungul ediţiilor anterioare, trupele participante au jucat în cele mai diverse locuri (scena mare, cu public pe scenă, scena Teatrului de Păpuşi, pieţe publice, cluburi, restaurante etc.), organizatorii propun extinderea exploatării spaţiilor neconvenţionale. În acest sens, punem la dispoziţia celor interesaţi pliante ce conţin detaliile tehnice ale unor spaţii neconvenţionale apreciate a fi apte de a intra în circuitul teatral.

Regulamentul Festivalului este următorul:

- „Săptămâna teatrului scurt" este o manifestare de cultură teatrală cu caracter competitiv, adresată trupelor teatrale profesioniste. Organizatorii îşi rezervă dreptul de a invita, în afara concursului, trupe neprofesioniste care, prin activitatea lor anterioară ori prin spectacole de excepţie, s-au făcut remarcate în mişcarea teatrală naţională ori internaţională.
- Festivalul îşi propune să stimuleze valorificarea scenică a literaturii dramatice în genul teatrului scurt. Durata maximă admisă a unui spectacol este de 90 de minute.
- Oferta de participare va fi adresată Teatrului de Stat din Oradea până la 15 aprilie 1997.
- Festivalul este condus de un director artistic. Acesta, în colaborare cu un grup de selecţioneri, va proceda la o preselecţie a spectacolelor, operaţie ce urmează a se realiza în intervalul 1 mai–30 iunie 1997. După comunicarea rezultatelor selecţiei, colectivele admise vor pune la dispoziţia organizatorilor elementele de logistică spectaculară (afişe, caiete de sală, fotografii etc.), în perioada 1–20 august 1997.
- Trupele participante din România efectuează deplasarea la Festival fie în condiţii de turneu, fie prin înţelegere cu organizatorii. În acest din urmă caz, răspunderea financiară revine în totalitate gazdelor. Organizatorii acordă cazare şi diurnă (sau masă) pentru toate colectivele participante, pentru trei zile, respectiv două nopţi. Participanţilor din străinătate li se acoperă integral cheltuielile de cazare şi masă, cele de deplasare fiind de competenţa lor.
- Gazdele asigură asistenţă tehnică tuturor colectivelor participante.
- Un juriu de specialitate va acorda premii a căror valoare va fi precizată în timp util. Spectacolele prezentate şi premiate la alte competiţii şi reuniuni festivaliere beneficiază de regimul de concurs unic.

În vederea stimulării creaţiei în domeniul piesei scurte, Teatrul de Stat din Oradea organizează ediţia a III-a a Concursului de literatură dramatică. Manuscrisele dactilografiate la două rânduri nu vor depăşi 20 de pagini. Se admit doar lucrări originale, nepublicate şi nepremiate la alte concursuri de creaţie. Lucrările vor fi expediate pe adresa Teatrului de Stat din Oradea – Piaţa Regele Ferdinand nr. 1 – până la data de 1 mai 1997, pe plic figurând menţiunea „Pentru concursul de dramaturgie". Lucrările, nesemnate, vor purta un motto, acelaşi motto figurând şi pe un plic închis ce va conţine toate datele necesare identificării autorilor. Cele mai valoroase lucrări vor fi recompensate prin premii şi menţiuni, valoarea acestora urmând să fie precizată. Organizatorii îşi rezervă dreptul de a decide asupra oportunităţii introducerii în repertoriul Teatrului de Stat din Oradea a celor mai valoroase texte, în funcţie de necesităţile de producţie ale instituţiei.

Informaţii suplimentare se pot obţine de la Teatrul de Stat din Oradea, telefon (00 40) 059 130885 (director) şi (00 40) 059 136592 (secretariat literar).

VARGA VILMOS: „Nu știu să mă prefac“

DIALOG

□ **Dragă Vili, am aflat cu surprindere că nu mai lucrezi. Ce s-a întâmplat? Mi se pare că ești încă tânăr, că ai încă multă forță de muncă, idei, poftă de lucru, că publicul nu te-a părăsit... Unde ai dispărut?**

■ Nu am dispărut. Dovadă că m-ai văzut acum două săptămâni în spectacolul lui Ibi Csiki **Te văd cu inima** și că o să mă revezi peste trei zile în **Cabaret**.

□ **Da, dar aceste spectacole au loc la Teatrul particular KISS, condus de actrița Kiss Török Ildikó, soția ta. Și de tine, desigur. Dar eu mă refeream la teatrul celălalt, mare...**

■ Vrei să spui, tradițional sau chiar depășit... Ei bine, din acel teatru am plecat. Motivul? Nu doresc să fiu părtaș la „programul“ instituției, la care nu subscriu. Cel puțin, la programul gândit de actuala conducere. Firește, nu contest **tot** programul – aș greși dacă aș susține asta. Nu sunt de acord cu unele titluri din repertoriu, cu o parte de regizorii invitați (mai ales din Ungaria), nu întotdeauna cei mai buni. Dar nu știu de ce te miri. Am plecat de un an din teatru, și nimeni, nici Eugen Harizomenov, director pe vremea accea (între timp, s-a schimbat de două ori directorul!), nici șeful secției maghiare, nu au fost curioși să știe de ce. Eu mi-am întocmit hârtiile de plecare numai cu secretara, prin urmare doar ea știa că plec...

□ **Și nu ți se părea normal să te cheme conducerea, să stea de vorbă cu tine? De fapt, ieșeai la pensie?**

■ Nici măcar. Abia pe urmă mi-am făcut dosarul.

□ **Am impresia că nu ești singurul care pleacă așa, trântind ușa. M-aș număra și eu printre aceștia, deși nu sunt actriță, nu mă așteaptă publicul în sală. Totuși mi se pare, dacă nu nefiresc, în orice caz trist. Ce crezi că a dus la toate acestea în ultimii ani?**

■ M-am gândit și eu mult, am comentat cu colegii. Cred că e o reacție firească la sindromul libertății. Nemaifiind controlați și timorați de „indicațiili“ partidului unic, oamenii sunt liberi să ia hotărîrile cele mai bune pentru ei, să decidă. Și o fac uneori pe criterii subiective, confuze, mă rog... Învață și ei, nu e de mirare, lecția dură a democrației.

□ **Din păcate, o fac și pe pielea noastră. Noi suntem cobaii...**

■ Dacă ar fi numai asta! Dar știi foarte bine câte trăsnăi se petrec și ce dezbinată e breasla noastră la ora asta. Nu vezi că teatrele, cele mai multe, sunt incapabile (sau sunt ajutate să fie incapabile!) să aibă un lider sindical ca lumea, în stare să lupte cât de cât pentru oameni? E ca un făcut: tot timpul se schimbă ceva, dându-ți speranțe, apoi iar se schimbă ceva și în fond nu se întâmplă nimic.

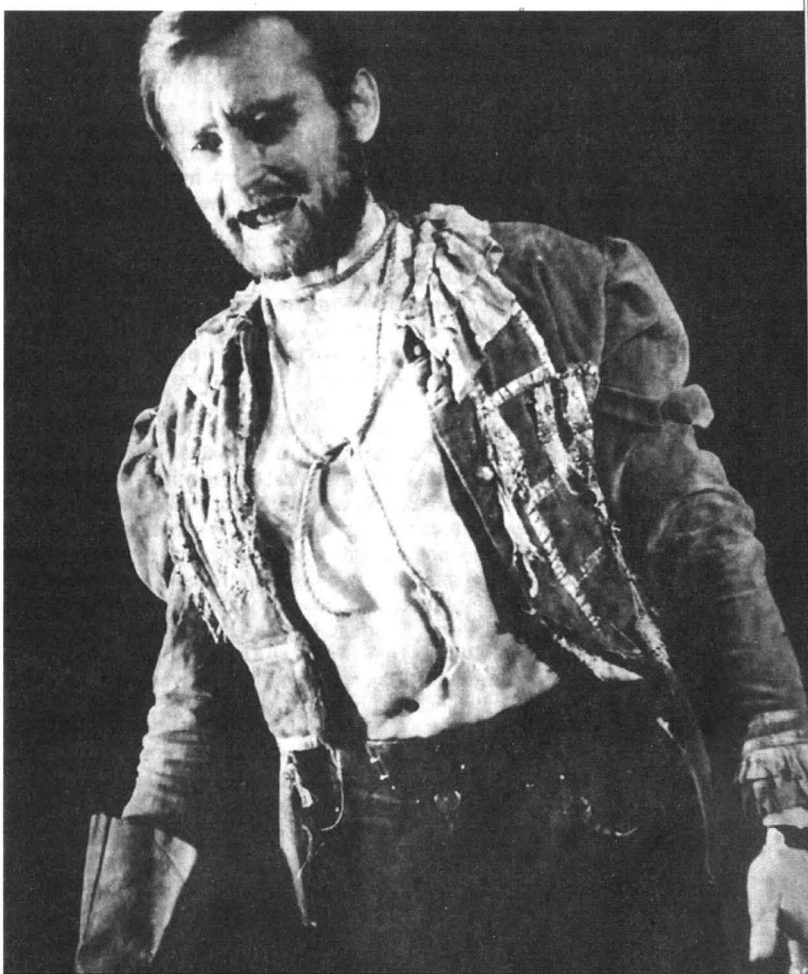
□ **Să sperăm că acum, fiind la Ministerul Culturii colegul nostru Ion Caramitru, lucrurile or să se schimbe cu adevărat. Căci sunt necesare schimbări esențiale, structurale, nu cosmetizări, fardări ale realităților teatrale, artistice, în general.**

■ Și eu, și Ildikó ne punem mari speranțe în Caramitru, crede-mă. Aceste structuri învechite, perimate sunt tot ce poate fi mai rău pentru teatrul românesc. În ultimii ani am călătorit mult prin lume și acum știu exact cam ce are bun teatrul din România și ce nu. Dar acesta este un subiect teribil de vast, am putea vorbi ore întregi.

□ **Așadar, să ne întoarcem de unde am deviat. Iată, deschid ziarul local de limbă maghiară din 1 octombrie '96 și dau peste un lung, foarte lung interviu cu tine.**

■ Da, și cei de la ziar, ca și tine, au aflat întâmplător că nu mai sunt de găsit la teatru și au venit să se intereseze...

□ **Numeroase fotografii din spectacolele tale „colorează“ interviul acesta care ocupă două pagini de ziar. Cam câte roluri ai jucat în cei 40 de ani de teatru, dintre care 25 la Oradea?**



Varga Vilmos

■ Premiere au fost peste 200, iar reprezentații, probabil peste 10 000. Nu știu exact, nu le-am numărat...

□ **Enorm, oricum. Să fii de 10 000 de ori pe scenă, sub luminile, cum se spune, necruțătoare ale rampei, nu e puțin.**

■ Și nu e o vorbă goală, cea cu lumina necruțătoare. Întreabă-mi ochii, deveniți sensibili la lumină, și îți vor spune multe...

□ **Se zice despre tine, uite, și gazetarul maghiar o spune, că ești un tip incomod. Și eu am auzit uneori despre mine că aș fi incomodă. Ce dracu' înseamnă să fii incomod în teatru?**

■ Știi foarte bine: înseamnă să-i deranjezi pe cei care-și văd liniștiți de-ale lor. Cel puțin pentru mine, înseamnă să nu accepți cu nici un preț compromisul, să fii exigent, profesionist sută la sută, să cauți valoarea, să fugi de mediocritate și să nu spui niciodată „las' că merge și așa“. Eu am învățat asta de la mari (sau numai serioși) regizori cu care am lucrat. Iată, îi numesc pe câțiva dintre ei, cerându-mi scuze celor pe care-i omit: Ioan Taub, György Harag, Rappaport, Szabó József, Tompa Miklós, Constantin Anatol, Kázimir Károly, Ruszt József, Farkas Ștefan, Kovács András, Maximilian, Szombati Gille Ottó... Colaborarea mea cu ei și cu mari dramaturgi ca Shakespeare, Cehov, Tennessee Williams, Madách, Goldoni, Molière, Lope de Vega, Caragiale și alții a decurs perfect. Neînțelegerile cu unii au început atunci când nu puteam accepta cu ochii închiși soluții artistice prea la îndemână.

□ **A răspuns cineva din teatrul orădean acestui material polemic din ziar?**

■ Nu, nici vorbă. Ei socotesc că şi a ignora este o poziţie. E treaba lor, eu merg înainte...

□ **Dar înainte de a merge... înainte, îţi propun să mai facem câţiva paşi înapoi, în lunga ta carieră. Enumeră, te rog, pentru cititorii care te cunosc mai puţin, câteva dintre sutele de roluri din bogata, impunătoarea ta fişă artistică.**

■ Voi enumera doar câteva dintre titlurile pieselor în care am avut roluri principale: **Tragedia omului, Unchiul Vanea, Comedia erorilor, Micii burghezi, Vară şi fum, Orfeu în infern, Câinele grădinarului, Vulpea şi strugurii, Pisica pe acoperişul fierbinte, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă...** Lor li se adaugă şi câteva filme făcute în Ungaria sau coproducţii româno-maghiare.

□ **Să nu uităm nici acele spectacole-recital pe care le-ai semnat de cele mai multe ori şi ca regizor. Ai absolvit şi regia de teatru la post-universitar.**

■ Da, împreună cu câţiva colegi actori din Bucureşti şi din ţară, care au dorit să cunoască şi ceva din secretele acestei atât de fascinante şi controversate profesiuni, regia. Amintesc, dintre spectacolele de studio, cum ar veni, deşi unele s-au jucat şi pe scena mare, cele de poezie: Villon, Eminescu („Floare albastră" – am scos şi un disc Eminescu, împreună cu soţia mea, Kiss Ildikó), apoi **Priveşte înapoi râzând** (Bolyai János), **Pe orizontul umorului** (Bajor András), **Cui pe cui se scoate...** Unele au fost distinse cu premii naţionale.

□ **Şi totuşi, de ce eşti incomod, Vili?**

Kiss Török Ildikó, directoarea Studioului Kiss din Oradea

■ Devin incomod când îmi ajunge nămolul la gură. Nu sunt eu acela care aruncă mănuşa, nu-mi place să mă cert, n-am timp să-mi bârfesc colegii. Muncesc foarte multe ore pe zi, şi când nu muncesc, citesc, şi când mă satur de citit, plec în lungi turnee prin lume, să cunosc oameni noi, să văd cum trăiesc alţi oameni şi, de ce nu, alţi artişti, să admir privelişti noi. Am fost în Franţa, în Elveţia, în Austria, de Ungaria nu mai vorbesc, în Finlanda, Suedia, Germania... Mă întorc de fiecare dată acasă mai însetat de lucru, mai cu drag de oraşul nostru, de publicul meu... Iată de ce, mai înţelept astăzi, la anii mei şi la experienţa mea, nu mai sunt dispus să accept improvizaţiile şi bâlbâielile actualei conduceri, nu mai accept să lucrez oricum, să treacă luna şi să vină amărîtul de salariu, echivalentul unei zile de muncă din ţările occidentale...

Doresc să lucrez numai cu actori dăruiţi, pasionaţi, vii. Plictisiţii, obosiţii, ranchiunoşii, indiferenţii, cârcotaşii nu mă interesează. Îi ocolesc, nu-mi plac conflictele. Pur şi simplu nu mă interesează, înţelegi? Probabil că şi eu am defectele mele, nu neg. Un lucru însă ştiu: că nu prea ştiu să mă prefac, nu am suflet de amebă, nu zâmbesc nimănui fără motiv, doar ca să-i fac plăcere. Nu posed nimic din arsenalul de prefăcătorie aşa-zis al actorilor – şi mai ales al actriţelor –, bun adesea. Nu ştiu să mă prefac, arăt pe faţă antipatia, nu ştiu să linguşesc, să laud gratuit. Am o francheţe dură uneori, deranjantă întotdeauna.

□ **Faci parte dintre actorii care ştiu şi să scrie, şi să vorbească bine. De fapt, de unde ai moştenit aceste talente?**

■ Hmm! Scriu, ţin o rubrică (am ţinut-o, mai bine zis, timp de 15 ani) la ziar – „Bloc-notes teatral" –, o rubrică despre teatru, foarte citită, după câte am înţeles.

□ **Vei scrie şi o carte de amintiri teatrale? Poate împreună cu Ildikó?**

■ Poate, cine ştie, deocamdată mai avem de jucat şi de citit... Şi, lucru extrem de greu, de căutat resurse şi surse financiare pentru teatrul nostru privat, aventura noastră cea de toate zilele... M-ai întrebat de „moştenire". Bunicul meu a fost preot reformat, mare orator, mult mai bun decât mine. Tatăl meu a fost un meşter mare. A construit în 1927 macheta primului elicopter, rămasă nefinalizată, a fost un bun matematician, pictor, muzician. Nu cred să fi moştenit ceva de la el – poate doar spiritul de disciplină (la care se adaugă cu succes disciplina „nemţoaicei" mele Ildikó!) şi dorinţa de armonie...

□ **Mi-ai spus odată că adori spectacolele făcute „de unul singur". De ce?**

■ Da, spuneam că nu-mi place să caut în afara mea vinovaţi pentru eşecurile eventuale. Atunci când sunt şi actor, şi regizor, şi casier, şi portar, şi şofer, şi pompier, nu mai pot da vina decât pe mine. Este un exerciţiu extrem de interesant, crede-mă.

□ **Publicul – despre el ce ne spui? Doar eşti o vedetă pentru publicul maghiar din Ardeal!**

■ Nu ştiu dacă sunt o vedetă, dar un răsfăţat al publicului am fost şi sper să mai fiu. Am speranţa că publicul se va întoarce la teatrul bun, fugind de filmele acestea rele, agresive, pline de violenţă şi sex. Şi că va fi interesat de dialogul normal dintre doi oameni care se iubesc sau se urăsc, dar, oricum, stau de vorbă, comunică. Teatrul trebuie să fie capabil să stârnească în semenii noştri sensibilitatea, nu să-i agreseze, arătându-le la nesfârşit urîtul şi mizeria acestei lumi. Sau nu numai...

□ **Cum e înainte de ridicarea cortinei, la premieră? Ce simte un actor?**

■ Ştii ce simte? O piatră fierbinte în pântec, care îl arde şi pe care e incapabil s-o elimine până la gongul final...

□ **Unii spun că eşti cam încrezut şi că nu prea ai timp pentru conversaţie, pentru şuetă...**

■ Da, nu-mi place şueta. Nu ţi-am spus că-mi lipsesc multe dintre datele actorului ideal? Dar cu colegii de la care am ce afla, stau de vorbă ore în şir. Întreab-o pe Poldi Bălănuţă... Şi să ştii că-mi găsesc timp şi să intru la o bere când merg la piaţă, invitat de foştii mei colegi, hamali. Trebuie să-ţi spun că, pe când eram student, lucram vara ca hamal, să câştig bani pentru câte îmi trebuiau. Munca aceea istovitoare era cel mai bine plătită şi eu, fiind sportiv, o făceam cu îndemânare. Aşa că, atunci când mă strigă în piaţă Jancsi sau Petrică, de-acum hamali bătrâni, să bem o bere, merg şi stau de vorbă cu ei. Crezi că asta arată a infatuare?

ELISABETA POP

CLUJ

ÎNTÂLNIREA TEATRELOR NAȚIONALE

Din doi în doi ani, între 1 și 8 decembrie, are loc la Cluj-Napoca Gala Teatrelor Naționale. Pe parcursul unei săptămâni, Teatrele Naționale din București, Craiova, Iași, Târgu-Mureș, Timișoara, Iași, Chișinău și Cluj aduc aici spectacolele considerate reprezentative, oferind publicului și specialiștilor posibilitatea să aprecieze și să analizeze momentul valoric în care se află fiecare dintre instituții, forța Teatrului Național, dacă ea există cu adevărat, în contextul mișcării teatrale. Ideea mi se pare utilă și provocatoare de numeroase discuții, cu atât mai mult cu cât, în ultimul timp, spectacolele de referință au avut loc pe alte scene decât cele Naționale. Chiar dacă ne vom întreba de ce, nu ne propunem aici să găsim răspunsuri sau să formulăm soluții. Problema este acută și ar merita o dezbatere în sine.

În 1996, Gala Teatrelor Naționale și-a dorit să fie o pledoarie pentru arta actorului. Așadar, spectacolele – selecționate, desigur, din oferta existentă, de Doina Modola, directoarea festivalului – au adus în prim-plan nume importante ale teatrului românesc: Silvia Ghelan, Ilie Gheorghe, Dorel Vișan, Marius Bodochi, Melania Ursu. Rigoarea și inventivitatea, forța și măiestria. Plaja mare a registrelor abordate a scos din nou în evidență personalitatea artistică inconfundabilă a unor mari interpreți, chiar dacă, uneori, regia spectacolelor nu era chiar rotundă. Privind Gala din acest punct de vedere, remarcăm recitalul lui Ilie Gheorghe în **Iona** de Marin Sorescu (Teatrul Național din Craiova), plin de nuanțe în rostire, de accente filosofice și hâtre, traversat de un filon ludic, comic și tragic. Aplaudat minute în șir, acest **one-man-show** a fost, fără îndoială, și un omagiu adus lui Marin Sorescu, care avea să se stingă câteva zile mai târziu.

Teatrul-gazdă a prezentat două premiere, două spectacole realizate de Victor Ioan Frunză și Adriana Grand: **Falstaff** de Shakespeare și **Becket** de Anouilh. Două texte dificile, lucrate aproape în același timp și în care demonstrația regizorală se concentrează în evoluția interpretativă a lui Dorel Vișan (Falstaff), respectiv Marius Bodochi (Regele Henric II). Revenirea pe scenă a lui Dorel Vișan (absorbit, în ultima vreme de producțiile cinematografice) este un punct câștigat de teatrul românesc. Actorul „simte" scena foarte bine, știința și rigoarea lui aduc o dimensiune în plus spectacolului, abordarea complexă a acestui personaj tragicomic, studiat în detalii, dă naștere unui rol cu greutate, important pentru cariera interpretului. Acest Falstaff al lui Dorel Vișan aduce cu el o lume și veselă, și tristă, care-și consumă prezentul privind melancolic spre trecut, care-și trăiește viața mereu în apropierea morții. Farsele, speranțele, râsul și plânsul sunt comandate de Falstaff, dirijorul suprem. El nu este când comic, când tragic, este mereu comic și tragic în același timp, variind doar proporția în care una sau alta dintre componente se evidențiază din amestec. Este o performanță pe care Dorel Vișan o atinge. Cu efort bine dozat, Teatrul Național din Cluj a prezentat, pe lângă aceste două premiere, și alte spectacole „cotate", deja cunoscute: **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, în regia lui Mihai Măniuțiu, **17 acte cu Piet Mondrian**, un spectacol vizual excelent compus de Horațiu Mihaiu, **Regina Mamă** de Manlio Santanelli, pus în scenă de Mona Chirilă, **Nu poți trece cu capul prin zid** de Witkiewicz, montare realizată de Anca Bradu-Panazan. Dincolo de panoramarea celorlalte Naționale, Gala a oferit posibilitatea de a privi mai atent, pe un set de spectacole extrem de variate, nu atât interpretările regizorilor, cât mai degrabă stadiul performant al trupei de la Cluj. Și când spun trupă, mă gândesc la Miriam Cuibus, Dorin Andone, Viorica Mischilea, Cornel Răileanu.

În timp ce foarte mulți dintre oaspeți au mers să vadă **Opereta** de Gombrowicz, un extraordinar spectacol pus în scenă de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar din Cluj, am rămas să văd **Privește înapoi cu mânie** de John Osborne, spectacol al Teatrului Național din Târgu-Mureș, pe care nu-l văzusem. Mărturisesc că nu am înțeles foarte bine ce l-a atras pe regizorul Theodor Cristian Popescu la acest text al epocii „furioșilor". Demersul său anevoios, lipsit de ritm, susținut plat de actorii Nicu Mihoc, Kozsik József, Cristina Toma, Diana Văcaru și Dan Glasu, părea că poate lua sfârșit oricând sau niciodată, lăsând la o parte efortul spectatorului (de aproape trei ore) de a pricepe măcar **ce** se spune. Cât despre **cum** se spune... Și astfel intrăm în alt plan de discuție al Galei, acela al reprezentativității. Spectacolul **Regele Lear** de Shakespeare al Teatrului Național din Timișoara, în regia lui Ioan Ieremia, tulbură bine apele mișcate de Târgu-Mureș. Deprofesionalizarea acestei trupe lasă un gust amar și scoate în relief dezechilibrul calitativ între montările de pe scenele Naționalelor. Multe dintre ele nu pot ieși – admițând că și doresc asta – dintr-un con de umbră, dintr-o condiție artistică îndoielnică.

Atunci, abundența epitetelor ce pigmentează, în publicația Galei, descrierea întâlnirii Teatrelor Naționale rămâne doar o figură de stil, insuficientă să transforme teoreticul în concret. Un fel de car înaintea boilor. Sigur că Săptămâna Teatrelor Naționale ar trebui să fie un eveniment al elitelor. Până una-alta, ce se întâmplă prin unele locuri de rang Național nu mai ține de mult de teatru. Cât despre elite... Oricum, ideea acestui festival, eforturile de a-l organiza (și aici se cuvine să mulțumim Doinei Modola și lui Dorel Vișan, directorul Teatrului Național din Cluj) ne-au oferit șansa de a lua pulsul, în suită, teatrelor care se cheamă Naționale. Câteva au nevoie de un șoc puternic pentru a intra apoi la terapie teatrală intensivă. Altfel, eticheta nu mai corespunde conținutului, expirat.

MARINA CONSTANTINESCU

Ilie Gheorghe în Iona de Marin Sorescu la TN Craiova, în regie proprie

foto: Dorian Delureanu

SIBIU

O deschidere spre universalitate

Între 19 şi 24 noiembrie, a avut loc la Sibiu sărbătorirea a patruzeci de ani de la înfiinţarea Secţiei germane a Teatrului „Radu Stanca". Evenimentul a confirmat invitaţilor şi publicului că nu este vorba despre o simplă acumulare de timp; de-a lungul acestor ani s-a produs o evoluţie certă, care va continua şi după momentul festiv.

Aşa cum este firesc, aniversarea teatrului s-a făcut prin teatru. Astfel, până a-şi mărturisi direct intenţiile şi opiniile în colocviul din 23 noiembrie, gazdele şi-au propus să le transmită mai întâi prin intermediul spectacolelor invitate. Spectrul stilistic a fost amplu, începând cu autorii textelor: Yukio Mishima, Michael Klemm, Christian Morgenstern, Georg Kreisler, Friedrich Schiller, J. W. Goethe, Joe Masteroff, N. V. Gogol, M. Gorki, François Villon, Sik Sándor, Luminiţa Mihai-Cioabă, Alina Nelega, Virgil Tănase. Regizorii spectacolelor au provenit atât din cele două secţii ale teatrului din Sibiu, cât şi din cele ale Naţionalului din Târgu-Mureş, de la Timişoara, Botoşani, Landshut-Germania („Theater Café Molière").

Mini-festivalul a început cu o premieră a teatrului sibian (**Zăpadă de toamnă** de Yukio Mishima, regia: Ulrike Dopfer, scenografia: Johannes Schuller) şi s-a încheiat cu un spectacol al aceluiaşi teatru (**Azilul de noapte** de Maxim Gorki, regia: Vitalie Lupaşcu, scenografia: Viorica Lăzărescu, coregrafia: Marie-Louise Josef). Secţia germană a prezentat **Toată lumea e de vină** de J. W. Goethe (regia şi coregrafia: Emil Mindru).

Pe parcursul celor cinci zile s-au succedat spectacole propriu-zise, dar şi un recital de poezie (Luminiţa Mihai-Cioabă) şi un recital actoricesc al Ioanei Crăciunescu (**Salve regina**, pe textul lui Virgil Tănase). Manifestarea a culminat cu „Voci teatrale", colocviul care şi-a propus să ia în discuţie nu doar generalităţi despre teatru, ci, mai ales, condiţia teatrului minorităţilor şi, în particular, a celui german. Mihai Bica, directorul Teatrului „Radu Stanca", a condus dezbaterea, ajutat de secretara literară Gabriela Panţel-Cenuşer. Mesajul dramaturgului Tudor Popescu a deschis discuţiile prin lansarea unei opinii preluate apoi şi de cei prezenţi: teatrul german datează de patruzeci, dar, în aceeaşi măsură, de patru sute de ani (de când se desfăşoară spectacolele de sărbători ale saşilor). În plus, a fost accentuată ideea de „spectacol frăţesc", ce a determinat influenţe reciproce între etnii. Vorbitorii au preferat – ca în orice prilej de asemenea valoare afectivă – să „se comunice" pe ei înşişi, subliniind mai ales propriul punct de legătură cu teatrul sau cultura germană, istorisind experienţe sau revelaţii intime în această zonă. Astfel, imaginea finală a fost vie, netrucată. S-a vorbit mai ales despre întrepătrunderea celor două culturi: ceva din specificul german a influenţat specificul autohton, şi invers (V. E. Maşek a văzut în aceasta necesitatea teatrului minorităţilor – germană, maghiară, evreiască etc. – în spaţiul naţional).

Cele mai impresionante au fost mărturisirile din interior, ale celor sărbătoriţi, cei care, timp de patruzeci de ani, au reprezentat sufletul secţiei germane (actori, regizori, scenografi etc.). Despre marea familie a teatrului au vorbit Renate Müller, Maria Bodor şi alţii.

Artiştii şi-au destăinuit, poate pentru prima dată, greutăţile şi satisfacţiile, şi-au amintit de colegii care nu mai sunt, au mulţumit celor prezenţi şi, nu în ultimul rând, şi-au asumat responsabilităţi pentru viitor. Cuvintele lor au întărit ideea că „teatrul minorităţilor" înseamnă prea puţin la nivelul principiilor şi că începe să capete substanţă doar atunci când se coboară în experienţa nemijlocită. Nici nu este vorba exclusiv despre un teatru pentru o singură categorie etnică, ci despre o frântură a culturii unei ţări, despre un element care o completează, îi dă diversitate şi culoare, deschidere spre universalitate. Acest teatru de expresie germană aduce spiritul său, trăsăturile definitorii, propriul specific, aşa cum în dragoste fiecare partener îl întregeşte pe celălalt prin ce are el unic şi irepetabil. De aceea, numind sărbătoarea „Voci teatrale", organizatorii s-au referit, cu siguranţă, la alăturarea de sunete diferite dar asemenea, având aceeaşi importanţă în apartenenţa la un singur glas: teatrul românesc. Astfel, prin înfiinţarea, acum patruzeci de ani, a Secţiei germane a Teatrului din Sibiu, o parte din arta de factură populară din România a căpătat caracter cult şi este îndreptăţită a fi menţionată în istoria culturii româneşti.

MIRONA HĂRĂBOR

Aniversări

Pe culmile împăcării

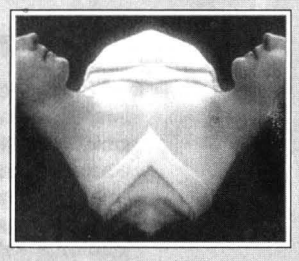
Editura Unitext publica în 1996, în colecţia „Piese noi. Dramaturgi români", trei piese scrise de un tânăr debutant, Vlad Zografi*. Autorul, fizician atomist şi doctor în fizică la o universitate pariziană, debutase în „România literară" încă din 1990, beneficiind de o prezentare favorabilă a criticului Nicolae Manolescu. Când am început să citesc cartea, nimic nu mă îndrituia să cred că voi avea o asemenea surpriză. Deşi semnale privind valoarea tânărului dramaturg existau. Chiar prefaţa semnată de Monica Lovinescu, care, înainte de a părăsi ţara, fusese cronicar dramatic, ar fi trebuit să mă pună pe gânduri.

Am pornit, cumva, de la o sugestie existentă în prefaţă. Doamna Lovinescu scrie: „Atâta timp cât **Petru** nu-şi va găsi regizorul inspirat, scena românească nu are dreptul să caute alţi vinovaţi. Înseamnă doar că ne lipsesc regizorii care să-şi descopere autorii dramatici, după cum i-au lipsit lui Camil Petrescu pentru **Danton** (comparaţia se limitează la situaţii; nu şi la structura pieselor)". Intrigat de o asemenea afirmaţie, am recitit **Danton** şi am ajuns la concluzia că Monica Lovinescu are dreptate. Tema lui **Danton** e înfruntarea dintre om şi Istorie, mecanism de arbori cotiţi şi roţi dinţate care devoră spiritul individual. Danton, unul dintre proiectanţii acestui sistem, cade el însuşi victima propriei sale invenţii. „N-au să îndrăznească" e poate replica-cheie a piesei. Există acolo o înfruntare între vitalitate şi uscăciune, cele două principii fiind încarnate de Danton şi Robespierre, „omul cu conştiinţa de sticlă". Camil Petrescu doreşte să realizeze un „Gestalt", el nu e interesat de detalii, ci de un sentiment al structurii. Ca într-un puzzle, piesa fagocitează voci, replici, evenimente istorice; în „Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici", Camil Petrescu declara că a intenţionat să scrie o „reconstituire dramatică". Munca de documentare a fost şi ea gigantică, piesa presupunând „lectura cu blocul de pagini alături a mii de pagini de istorie a Revoluţiei". Reorganizând materialul, căutând structura, Camil Petrescu o supune unei hermeneutici, îi atribuie un sens, o interpretare. Pentru întâia oară un scriitor român îşi asuma în mod deschis demiurgia auctorială, declarând că va face concurenţă istoricului. De altfel, teorii moderne susţin că o istorie totalmente obiectivă nici nu există, că trecutul nu poate fi descris decât prin naraţiuni de evenimente, impuse de punctul de vedere al observatorului. (Piesa **Bălcescu** e tot o încercare de

* Vlad Zografi, „Isabela, dragostea mea", Ed. Unitext, 1996.

Vlad Zografi

Isabela, dragostea mea



reconstituire dramatică, dar evenimentului istoric i s-a suprapus grila ideologică, distrugătoare.)

Autorul piesei **Petru sau petele din soare** nu are asemenea ambiţii totalizatoare. El precizează cu modestie, într-un subsol, că a folosit în scrierea sa replici care-i aparţin lui Petru I, personajul istoric. De asemenea, el a renunţat la ambiţia de a-l concura pe istoric. Spre deosebire de efortul de structurare a unui material polimorf, pe care îl depunea Camil, demersul său e mai degrabă destructurant. Petru soseşte în capitala Franţei din cel puţin două motive. Primul, accesibil tuturor, e acela că ţarul luminat doreşte să cunoască toate cuceririle tehnologice al unei lumi la apogeu. Celelalte personaje, ca mai toţi biografii săi, îl prezintă drept un om curios. Cel de-al doilea motiv, mai profund, e că doreşte să-l întâlnească pe Pierre de La Manque, un filosof cinic construit pe tipar cioranian, care locuieşte într-o criptă în cimitirul Père Lachaise şi se distrează omorînd şobolani cu sabia. O dată ajuns la Paris, Petru îşi trimite spionii pe urmele filosofului, dar îl întâlneşte întâmplător în budoarul unei prostituate şi îi mărturiseşte că a străbătut tot drumul până la Paris pentru că Leibniz îi vorbise despre el. Ţarul are de pus o singură întrebare – dacă Rusia poate fi mântuită –, dar Pierre de la Manque (numele trimite la o lume lipsită de noimă), refuză să răspundă, intuind că în subtext se află o altă întrebare, mult mai grea: are lumea sens?

Spre deosebire de autorul modernist, care mai caută în structură sensul artistic al piesei, autorul din postmodernitate neagă lumii orice posibilitate de interpretare. De altfel, Petru trece printr-o adevărată criză existenţială atunci când descoperă, în timpul vizitei la academicieni, privind printr-o lunetă, petele de pe soare. Dacă soarele e bolnav, atunci tot universul e bolnav. Neprimind răspunsul aşteptat, ca într-o dramă shakespeariană filtrată prin abisalitatea unui prinţ Mîşkin, Petru dă ordin ca filosoful să fie ucis şi, într-o scenă memorabilă, cu scalpelul în mână (ca în tabloul lui Rembrandt „Lecţia de anatomie"), disecă fiecare muşchi al cadavrului, căutând înăuntru sufletul prietenului dispărut.

După cum cred că v-aţi dat deja seama, piesa lui Zografi nu mai pune faţă în faţă individul şi istoria. Vlad Zografi zugrăveşte o întâlnire între două lumi. Nu întâmplător, el îşi prefaţează piesa cu portretul lui Petru I realizat de Saint-Simon. Să privim împreună acest portret: „Era un bărbat foarte înalt, foarte bine făcut, destul de slab, cu faţa destul de rotundă, fruntea lată, sprâncenele frumoase; nasul destul de scurt, fără nimic de prisos, cu vârful gros; buzele destul de groase; pielea feţei era roşcovană spre închis; ochii negri, frumoşi, mari, vii, pătrunzători, bine tăiaţi, privirea maiestuoasă şi plăcută, atunci când voia el, altfel aspră şi sălbatică şi cu un tic ce nu revenea des, dar care îi schimonosea ochii şi toată faţa, trezind frica. Era ceva de o clipă, privirea-i devenea rătăcită şi ameninţătoare, dar îşi revenea imediat. Întreaga lui înfăţişare purta pecetea inteligenţei, a gândirii şi a măreţiei, şi nu era lipsită de un anumit farmec". Pentru contrast, iată schiţa în cărbune, nu mai puţin interesantă, pe care i-o face aceluiaşi personaj Neculce, în cronica sa: „Iar împăratul era om mare, mai înalt decât toţi oamenii, iar nu gros, rătund la faţă şi smad, oacheş şi cam arunca din cap fluturând". Avea stofă de moralist acest Neculce, iar descrierea ticului îi dă prilejul de a picura puţin venin. Chiar în cronica aceasta, pomeneşte curiozitatea ţarului şi gustul său artistic rafinat: înainte să sosească în capitala Moldovei, el vizitează mănăstirile şi îl impresionează cel mai mult amestecul de stiluri de la mănăstirea Golia, cele trei „meşteşuguri", „leşesc, grecesc şi moschicesc". Dar să revenim la festinul detaliilor pricinuit cititorului de portretul lui Saint-Simon. Aici se găseşte, într-un desen interior (ca într-o epură), destinul viitor a două universuri. Vizita lui Petru la Paris devine un eveniment paradigmatic, căci nu se întâlnesc doar doi regi, ci Estul, cu dorul de marea stepă în suflet, cu oamenii spaţiilor infinite, ce-şi construiesc oraşe cu arhitecţi aduşi din Occident, dar unde casele sunt igrasioase şi oraşele putride, şi un Vest decadent, închinându-se idolilor ciopliţi ai unei societăţi liberale, golit de substanţă creatoare, cu o cultură obosită, cu academicieni care se epuizează în dezbateri filosofice sterile. E aici un ecou al ideii de „Est-etică" lansată de Monica Lovinescu, care nu întâmplător îl laudă pe autor. Dacă citim printre rânduri, consideraţiunile la adresa unei perioade de obsoleală culturală prin care trece Franţa, patria adoptivă a lui Vlad Zografi, nu lipsesc. Există peste tot un soi de „post-război rece", dar ironia loveşte în acea tendinţă de hegemonie a Franţei, cu „un şir infinit de Ludovici" care-i vor pune „pe academicieni să inventeze cuvinte noi, cuvinte indispensabile pentru a exprima nuanţe inefabile, şi întreaga lume va fi obligată, din snobism, să le pronunţe cu veneraţie". Nu se păstrează nimic din reverenţa cu care Camil se raporta la cultura franceză. Zografi râde de această pretenţie de hegemonie culturală a Franţei, pe care o consideră desuetă.

Jules Laforgue, poet francez ce îl influenţează în epoca interbelică pe Adrian Maniu, scria despre al său Pierrot: „Între patru ochi cu o femeie/Lor li se părea că mai există şi un al treilea". Aceasta este una dintre cele mai frumoase definiţii date ironiei, simţită ca o prezenţă, întrupată şi reală. Pentru că aceasta este dublată de autoironie. Cred că Zografi, ca şi bietul Caragiale, atât de înjurat în epoca interbelică, se salvează tocmai prin seninătatea impusă în contemplarea obiectului de ironie. Scriitorul post-modern, descoperind ironia, ajunge pe culmile împăcării cu sine. Singurul care-şi trăieşte drama cunoaşterii – pentru că Petru face parte din familia eroilor camilpetrescieni – este personajul. Iată cum, deconstruind o afirmaţie a doamnei Monica Lovinescu, poţi construi, cu puţin ţoroc, propriul tău set de trăsă-turi distinctive în definirea (post) modernismului.

Dar, dincolo de aceste consideraţiuni de lectură, dincolo de aprecierea că ne găsim în faţa celui mai semnificativ debut în dramaturgie din ultimii şapte ani, dincolo de satisfacţia criticului de a descoperi un asemenea text, rămâne lumea posibilă a textului lui Zografi, de care ar trebui să se ocupe un logician cum sunt Kripke, Meinong, sau un lingvist ca Toma Pavel. Şi aici venim la chestiune: dacă, prin sistemul foarte complicat de didascalii, Camil Petrescu se substituia regizorului, piesa lui Zografi lasă acestuia un spaţiu foarte larg de manevră. Ar trebui ca Teatrul Naţional din Bucureşti să cumpere copy-right-ul şi să monteze piesa chiar în această stagiune. (Dacă „Teatrul Naţional" nu face politica teatrală a ţării, atunci cine ar trebui s-o facă?)

Volumul mai cuprinde alte două piese, cu valoare sensibil mai coborîtă decât **Petru sau petele din soare**. Prima, **Calul**, prea vişnieciană, iar cea de-a doua, **Isabela, dragostea mea**, amestec de suprarealitate şi lume absurdă, cu mult mai interesantă decât media pieselor publicate după Revoluţie, dar neridicându-se la nivelul dramei istorice despre care am scris mai sus. Dacă Vlad Zografi va reveni la nivelul din aceasta, dramaturgia română originală, de care unii fac atâta caz, va câştiga un autor. Dacă nu, atunci istoriile literare vor consemna un alt talent irosit. Dar să nu încheiem într-o tonalitate atât de pesimistă. Să fie acest debut semn că s-a încheiat criza dramaturgiei noastre?

IULIAN BĂICUŞ

P. S. „Gurile rele" spun că noul director al Teatrului „Bulandra" intenţionează să monteze piesa, invitând pe un alt membru al diasporei, regizorul Petrică Ionescu, să se ocupe de această întreprindere.

INVENTATORUL IUBIRII

1. Amman–Bruxelles–Paris

Un ziarist a greşit titlul spectacolului meu şi am putut citi amuzat în mai multe publicaţii că joc la Bruxelles „Inventarul iubirii". Cu altă ocazie, vorbind despre textul puţin bizar al lui Gherasim Luca, soţia mea mi-a spus că poemul ar trebui să se intituleze „Itinerariul iubirii". Cred că aceste jocuri i-ar fi plăcut lui Luca. Şi aceasta pentru că improvizaţia provenită din fantezie şi inspiraţie este ceea ce-l caracteriza pe scriitorul român. În acelaşi timp, după o atentă parcurgere a textului, constaţi că inventatorul iubirii nu inventează de fapt nimic, ci inventariază cu cinism şi necruţare iubirea sub toate aspectele ei, pentru a-i recompune itinerariul. El crede că aşa ne-am putea debarasa de prejudecăţile, obsesiile (dintre care cea oedipiană e cea mai devastatoare) ce ne otrăvesc viaţa, deviindu-i sensul interior – şi, implicit, exterior – încă de la naştere. Am aprofundat acest proiect în toamna lui 1996, fiind invitat să reiau spectacolul la Teatrul-Poem din Bruxelles, de data aceasta în varianta integrală a textului. Mi-am dat seama că nu înţelesesem aproape nimic din lumea luchiană, cu jumătate de an în urmă. Luca este un fenomen ce scapă explicaţiilor. El este încifrat şi chinuit, dar în acelaşi timp limpede şi armonios. Textul lui pare aproape imposibil de urcat pe scenă, şi totuşi, dacă înţelegi zbaterile lui îmbrăcate în cuvinte, descoperi că versurile pot urca pe scenă, luând alura unui monolog de mare expresivitate teatrală. Demersul lui seamănă mult cu o operaţie chirurgicală făcută în paradis.

Straniul acestei experienţe m-a urmărit pas cu pas. Toamna, aflându-mă într-o călătorie de-a dreptul magică în Iordania, am purtat cu mine zbaterile lui Luca prin locuri necunoscute deopotrivă mie şi lui. Astfel, obsesiile sale oedipiene s-au întreţinut cordial cu cămilele din deşert, cinismul propriilor slăbiciuni s-a aflat faţă în faţă cu defileul natural multimilenar de la Petra, marea lui sensibilitate, aproape bolnăvicioasă, s-a umplut de praf săltat în aer de copitele cailor arabi, muzica soluţiilor sale utopice, oferite poetic lumii ingrate, s-a încălzit în aerul nopţii luminat de făclii pe plaja îngustă şi fierbinte de la malul Mării Roşii, într-un punct de pe glob unde pe o distanţă de câţiva kilometri se întâlnesc ca într-un unghi foarte ascuţit patru naţiuni (arabă saudită, egipteană, israeliană şi iordaniană).

Am încercat să găsesc un punct comun (pentru liniştea sufletului meu) între lumea dintre filele de caiet care mă torturau cu dificultatea asumării lor şi lumea dinafară, cu parfumuri violente, fierbinţi, plină de o istorie agresivă implantată în viaţa de zi cu zi, care îţi atrăgea atenţia în mod cultural şi turistic la fiecare pas. Am găsit în cele din urmă răspunsul: lumea propusă cultural de Luca cheamă patetic la armonie interioară şi la responsabilitate umană şi naturală. Acelaşi lucru îl face şi acest colţ de lume arabă străveche, exemplu de civilizaţie şi de conştiinţă, deţinătoare a secretului combinării tradiţiei cu asumarea contemporaneităţii. Am văzut la Amman şi la Jerash trei amfiteatre romane, impecabil păstrate de istorie şi timp, în mijlocul unor ruine fabuloase ce fac Iordania aproape unică din punct de vedere arheologic.

În soarele dogorîtor al zilei, amestecat cu praful fin al deşertului, amfiteatrele cu aer de loc de oficiere păgână mi-au părut un spaţiu ideal pentru a striga disperarea lui Luca. Firește că aria vastă a amfiteatrului, precum şi miile de locuri din tribune ar fi făcut imposibilă utilizarea acestui spaţiu pentru spectacolul meu. M-am întrebat totuşi cum aş putea purta inventatorul iubirii într-un loc al iubirii, cum este acest colţ de Orient, şi mi-am dat seama că spectacolul ar putea fi miraculos în amfiteatrul roman de la Jerash, dacă ar fi jucat noaptea, la lumina stelelor şi cu sala complet goală, fără spectatori. Această oficiere în deplină singurătate în faţa universului seamănă mult cu Luca. Evident, ironia sorţii face ca poetul să se fi instalat într-un oraş care e contrariul spaţiului pe care îl evoc eu aici: aglomerat, agresiv, frivol, gălăgios, atoatecuprinzător, superficial, turistic, prea vast pentru a-l putea cuprinde cu mintea (şi mai ales cu sufletul) şi iluminat. M-am simţit încă o dată confortabil ca artist, confirmându-mi-se din nou că adevărurile fundamentale ale vieţii sunt valabile în întregime oriunde pe glob şi că cele mai năstrușnice combinaţii culturale ce sfidează spaţiul şi timpul se întâlnesc undeva, între razele soarelui (chiar dacă nu totdeauna aceleaşi) şi străfundurile mării (fie ea neagră, roşie sau moartă).

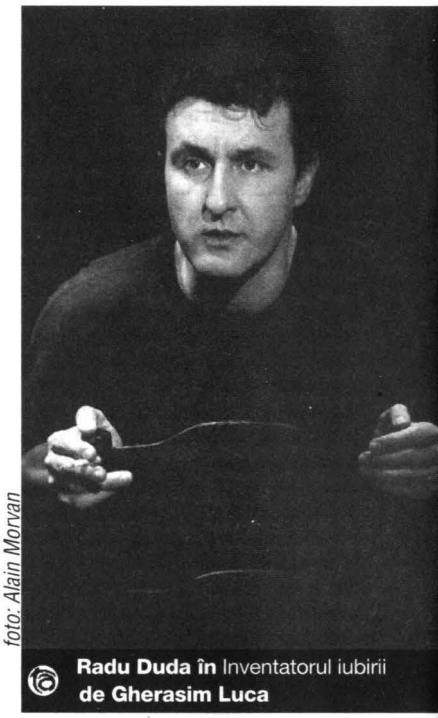


foto: Alain Morvan

Radu Duda în Inventatorul iubirii **de Gherasim Luca**

După această călătorie bogată în înţelesuri am ajuns în noiembrie la Bruxelles, unde spectacolul meu a avut o nouă configuraţie, deşi era „cântat pe aceleaşi note" şi am avut bucuria comunicării totale cu publicul din toate serile, alcătuit din oameni necunoscuţi, prieteni, ziarişti, familie, oameni de teatru.

În luna mai a fost prezent la Bruxelles – şi a prefaţat spectacolul cu o conferinţă pe tema operei lui Luca – Michel Camus, critic, scriitor şi editor, autor al unei serii de emisiuni radifonice având-l pe marele poet român ca invitat.

Am ascultat vocea poetului adusă prin intermediul benzilor lui Camus şi n-am putut uita misterul comunicat involuntar de Luca, devenit prin vocea sa un fel de înger păzitor al operei, ocrotite, descifrate şi îmbogăţite prin sunetele propriului creator. N-am uitat propunerea lui Camus de a merge împreună într-o bună zi în vizită la văduva poetului, Micheline Gherasim Luca. Pentru că Teatrul „Molière" din Paris mi-a propus pentru luna mai 1997 un şir de zece reprezentaţii cu acelaşi **Inventator al iubirii**, am profitat de călătoria la Paris pentru a o vedea pe doamna Luca.

2. Masca durerii sau Durerea măștii

Micheline Gherasim Luca este şi ea o mască. După sinuciderea (in)explicabilă a soţului ei, petrecută în 1994, a devenit o mască a durerii uimite şi neconsolate. Gherasim Luca a trăit aproape 80 de ani şi s-a jucat cu gândul sinuciderii ca soluţie a vieţii. Ultima sa vorbă scrisă se referea la plecarea lui din această lume unde poeţii nu mai au loc, deşi prin aceasta el nu făcea altceva decât să mai golească unul dintre puţinele „locuri" rămase poeziei, un loc meschin şi îngust, chinuit şi cvasianonim, căci aşa i-au răspuns lui Luca vremurile noastre ce se pregătesc să împlinească două milenii.

Micheline este pictoriţă şi trăieşte într-un apartament gri de bloc gri, pe o stradă gri a oraşului-lumină. Tablourile ei şi schiţele „împietrite" în abandonare de trei ani de zile se luptă cu betonul pereţilor şi scărilor clădirii. Există în casă şi o pisică gri, mare şi geloasă, care îi populează existenţa, dar egoismul şi

cinismul ei se asortează perfect cu ceea ce doamna Luca primeşte de la lume de multă vreme încoace.

În jurul unei cafele slabe şi al unor biscuiţi delicioşi, masca ei ne-a povestit, cu ochii umezi şi tremurători de incertitudine, că a refuzat să acorde drepturile de folosinţă ale unor versuri scrise de Luca, unei formaţii de muzică rock din Toulouse. A acceptat însă imediat spectacolul nostru de la Teatrul „Molière", fără să explice de ce. A spus doar că asta e „altceva", dar că nu a iubit nici ea, nici Luca ideea urcării operei sale pe scenă. A promis, însă, că acum va veni la teatru să mă vadă.

În ţara lui adevărată, Gherasim Luca este aproape necunoscut. Nu e singurul caz de ingratitudine, cum să-i spun, civico-culturalo-naţională. Profesorul Cioculescu scria acum vreo 15 ani că Haricleea Darclée a sfârşit la Bucureşti ca femeie de serviciu într-un cinema de periferie, lucru pe care mi l-a confirmat biograful ei, George Sbârcea. Gherasim Luca a fost publicat ultima oară la Bucureşti în 1945. Nu trebuie însă să ne obosim prea mult cu remuşcările. La Paris este de asemenea foarte puţin cunoscut, deşi Gilles Deleuze pretindea că Luca este cel mai mare poet francez în viaţă (sic!).

Privind masca durerii lui Micheline, simţeam uriaşa complicitate a acestor doi artişti în faţa sau împotriva lumii. Masca durerii ei vorbea despre frica de a se expune în faţa celorlalţi, chiar dacă aceşti ceilalţi sunt publicul. Luca refuza cu vehemenţă orice interviu, spunând, ca şi Brâncuşi, că opera vorbeşte pentru el. Ochii doamnei Luca, mari şi întunecaţi, aprofundau masca, încălzind-o. Durerea ei nu era slăbiciune. Uimirea ei nu era neştiinţă. Neînţelegerea ei nu era pică. Era o mască foarte generoasă, întunecată (este toată îmbrăcată în negru), dar transparentă. De fapt, ea nu e masca durerii. Ea e durerea măştii. Ea e întâi starea şi pe urmă materia pe care starea se aşază. E durerea ca sentiment care are nevoie de un obiect pentru a se materializa. Octavian Cotescu spunea că sentimentele nu se pot juca pe scenă ca atare. Că Romeo nu poate „juca" iubirea propriu-zisă. El trebuie să facă ceva din care să rezulte iubirea. Acelaşi lucru se întâmplă cu durerea uimită a lui Micheline. Ea a avut nevoie de Micheline pentru a se revela.

E singurul mod în care pot să-mi explic întreagă această istorie tristă a unui mare poet în conflict cu vremea lui, apatrid şi patetic înecat în Sena, şi a pictoriţei sale, condamnată la a desena de aici încolo speranţa şi iubirea de oameni în infinite nuanţe de negru.

RADU DUDA

Inventatorul iubirii
de Gherasim Luca
sau
Teatrul vorbit de Radu Duda

„Totul trebuie reinventat", scria Gherasim Luca în 1945, anul publicării **Inventatorului iubirii** la Bucureşti, poem pe care-l va traduce el însuşi în limba franceză puţin înainte de a se sinucide la Paris, pe 9 februarie 1994. Cartea a fost publicată de Editura José Corti câteva luni după dispariţia lui Luca, împreună cu o altă scriere datând din 1945, **Moartea moartă**, text care imaginează, ca o punere în scenă, cinci tentative de sinucidere virtuală, ca şi cum poetul ar fi văzut, în 1945, semnele adevăratei sale sinucideri o jumătate de secol mai târziu. Sinucidere semi-afectivă, semi-filosofică, dar, nemărturisit, mai mult transcendentală decât reală.

Inventatorul iubirii, text subversiv, implacabil şi tăios ca o lamă, nu este o operă suprarealistă în limitele cunoscute ale termenului. Este o carte de viaţă, o carte a vieţii ce priveşte ca-ntr-o oglindă misterul declanşat de propriile-i arderi în inventarea unui nou limbaj. Nu este nici o operă realistă. Am putea saluta în ea apariţia unui nou roman transrealist. Găsim în ea reminiscenţe sau prelungiri ale **Primului Maifest non-oedipian**, din păcate dispărut. Gherasim Luca îl ascunsese în spatele unui dulap la plecarea sa din România, în 1952. Demersul său nu e nici estetic, nici literar; el este etic şi trans-poetic: explorează căile cele mai propice pentru a ne debarasa de condiţia noastră oedipiană. În taină, aşa cum Gherasim Luca o va face în **Cântecul crapului**, el pune întrebarea esenţială: Cum să te lepezi de tine însuţi? **Inventatorul iubirii** este un text învecinat scrierilor lui Nietzsche prin încercarea sa de „eliberare integrală a omului". Un manifest experimental care ne invită „să ne depăşim şi să sfărâmăm propriile noastre limite". Poziţia non-oedipiană, scria Gherasim Luca în „Apendicele" cărţii sale, proiectează **pentru prima dată** într-**un comportament uman**, somptuoasa eliberare a materiei de pietrificarea tridimensională.

Legătura profesională şi spirituală dintre Teatrul-Poem animat de Monique Dorsel şi actorul român Radu Duda a împlinit o creaţie tulburătoare a **Inventatorului iubirii** prin cele şase reprezentaţii date la Bruxelles între 12 şi 17 noiembrie 1996, în prezenţa Principesei Margareta a României, cu care Radu Duda s-a căsătorit la Lausanne, cu două luni în urmă. Se putea auzi în sală greutatea tăcerii spectatorilor. Regina Ana a României a asistat la două dintre reprezentaţii.

Orice interpretare este o re-creaţie. Franck Dacquin a conceput, pe un fond negru, o punere în scenă extrem de sobră. Într-o parte, un pat simplu de fier, acoperit cu o pătură neagră. De cealaltă parte, un pian vechi, deschis, căruia i se văd corzile şi articulaţiile. Radu Duda este pătruns de intensitatea emoţională a textului lui Gherasim Luca. Autorul avea 30 de ani în 1945. Ai sentimentul că el se reîncarnează o jumătate de secol mai târziu în actorul care se şterge pe sine pentru a-i împrumuta vocea. Nu numai vocea minţii, ci vocea întregului corp. Exista în Gherasim Luca un raport foarte intens emoţional între poezie şi vocea umană. O arzătoare dăruire de sine. O voce erotică prin vibraţia sa de viaţă neacoperită, nudă. Radu Duda ne-a restituit-o cu tăcerile lui, alternate cu excesele sale de prezenţă, cu momentele lui de spaimă şi de agonie. Limbajul expresiv al corpului însoţeşte şi intensifică forţa magică a vocii. Textul ia foc în inima unei tăceri de foc. Artistul nu joacă teatru. Termenul de actor îi convine mai bine lui Radu Duda, căci el este înainte de orice un om în acţiune ce se consacră integral sufletului unui text pentru a-l readuce la viaţă. El a găsit în interpretarea sa un ton revoluţionar care-i convine. Revoluţionar în sensul alchimic de revoluţie interioară şi de autotransformare orientată către autocunoaştere. Gherasim Luca evocă „salturile omului în interiorul propriului destin" Aceste salturi Radu Duda le împlineşte cu îndrăzneală în adâncimile **Inventatorului iubirii**. Textul acesta scânteietor al marelui scriitor român, „cel mai mare poet francez în viaţă", spunea despre el Gilles Deleuze, a găsit actorul său de foc: actorul român Radu Duda, al cărui uşor accent românesc în limba franceză aminteşte de cel al dragului nostru Gherasim Luca. Fără Monique Dorsel, miracolul nu s-ar fi petrecut!

MICHEL CAMUS

Teatre din Budapesta

În această stagiune, viaţa teatrală a Budapestei se prezintă extrem de prosperă, variată, multicoloră. Actualmente aici funcţionează peste patruzeci de trupe (de stat şi private), cifră care se apropie de cea a instituţiilor teatrale din întreaga România. Nu ne stă în intenţie să facem comparaţii; am dorit doar să informăm cititorul, ţinând cont de faptul că, dintre oamenii noştri de teatru, foarte puţini au ocazia să se deplaseze în ţara de unde a sosit, la cea de-a patra ediţie a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, Teatrul „Katona József".

Răsfoind revista săptămânală de informaţii culturale „Pesti Műsor" (Programe budapestane), teatrofilul poate alege dintr-o puzderie de spectacole de diferite genuri, de la comedie la dramă, de la experimente la montări clasice de operetă, de la păpuşi la reprezentaţii cu utilaje electronice, de la operă la musical şi operă-rock. Prima surpriză, plăcută, o ai în faţa caselor de bilete, locul cu pricina fiind, de fapt, cartea de vizită a unei instituţii. De pe afişele imense, cu fotografii şi distribuţia completă, doritorul poate afla repertoriul curent; foi volante gratuite (adevărate programe de sală) vin în întâmpinarea potenţialului spectator. Casieriţele, foarte amabile (şi frumoase!), sar în ajutorul dezorientaţilor, nedescurcăreţilor. Problema este penuria de bilete! Spectacolele teatrelor din Budapesta au un succes imens. Pentru unele dintre ele biletele sunt vândute cu săptămâni înainte, în pofida preţurilor piperate. Spre exemplu: la Teatrul de Păpuşi, un bilet pentru copii costă 100 de forinţi (cam 3 600 de lei, la ora când scriu aceste rânduri); la Teatrul de Operetă, 1 200–1 500 de forinţi (43 000–54 000 de lei). Comparaţi-le cu ale noastre! Trebuie specificat că în această sumă intră şi programul de sală şi garderoba, dar şi toalete impecabile (apă rece şi caldă, prosoape de hârtie şi de pânză sterile, uscătoare pentru mâini, săpunuri parfumate solide şi lichide, aerisire etc.), foaiere şi săli cochete, curate, cu aer condiţionat, fotolii comode şi, ceea ce este cel mai important, montări excelente. Tehnica de scenă fiind computerizată, efectele speciale sunt deseori surprinzătoare.

Timp de o săptămână, teatrofag înrăit, am văzut nouă spectacole. De astă dată am evitat, cu bună-ştiinţă, reprezentaţiile muzicale (de la Operă, Erkel, Teatrul de Operetă, Madách ş.a.), dar şi cabaretele politice (Scena Mikroszkóp) sau teatrele axate exclusiv pe comedii (Vidám Szinpad-Scena Veselă), chiar dacă tentaţiile erau mari. Actorii de proză apar în musical-uri, operete, opere-rock, toţi cântând **live**. Prejudecata unora cum că teatrul ungar s-ar fi reprofilat pe genuri muzicale facile este şi rămâne o simplă prejudecată.

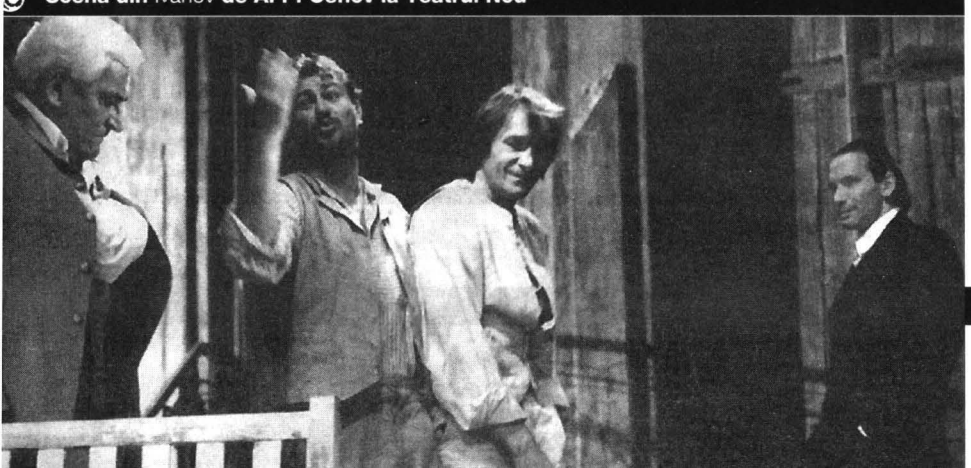
Teatrul de Păpuşi (denumire scurtă, dar suficientă) este o instituţie subvenţionată de stat. Aşezat în inima Budapestei, teatrul îşi susţine reprezentaţiile atât la sediu, cât şi într-o sală de la periferie. Repertoriul are în compunere spectacole pentru copii foarte mici (preşcolari), pentru elevii din clasele primare şi aşa mai departe, până la adulţi, în program specificându-se categoria de spectatori căreia îi este dedicată fiecare montare. Copiilor li se oferă întâlniri cu **Albă ca Zăpada**, **Cenuşăreasa**, **Scufiţa Roşie**, **Cărţile junglei**, **Flautul fermecat** (după Mozart); adulţii pot vedea, la „studioul de seară", spectacolele **Forma de vârf** sau **Martiriul Sfântului Sebastian** (de Debussy-D'Annunzio).

Povestea şocantă a scriitorului englez Roald Dahl, intitulată **Imens-înaltul Totodată Prietenosul Uriaş**, în viziunea regizorală a lui Balogh Géza, se prezintă ca o combinaţie fericită a tehnicilor teatrului dramatic cu cele ale teatrului de păpuşi şi marionete. Uriaşul Itpu, interpretat de actorul Erdős István, o răpeşte în timpul nopţii pe micuţa orfană Sofi (păpuşă mânuită de Kovács Márianna), ducând-o în ţara lui, a uriaşilor cu apucături canibalice. Omenirea va fi salvată de monştrii antropofagi cu ajutorul Reginei Angliei (marionetă mânuită de Szakály Márta) şi al oştii regale. Spectacolul, având o durată de două ore (cu o pauză), rezervă copiilor, dar nu numai, surprize şi momente plăcute.

Budapesti Kamaraszínház (Teatrul de Cameră din Budapesta) îşi desfăşoară activitatea în trei săli diferite. Din repertoriul foarte bogat al instituţiei (**Dansul morţii** de Strindberg, **Othello** de Shakespeare, **Fraţi de sânge** de Willy Russell, **Banul Bánk** de Katona József, **Peer Gynt** de Ibsen, **Bunbury** după Oscar Wilde etc.) am urmărit spectacolul **Edward II** de Christopher Marlowe, într-o sală puţin mai mare decât o cameră de locuit. Într-un spaţiu atât de restrâns, piesa are un impact extrem de puternic asupra spectatorilor. Prologul, rostit de întreaga distribuţie pe „scenă", rezumă acţiunea: „Domnia dezastruoasă şi moartea deplorabilă ale regelui englez Edward al II-lea, căderea tragică a fălosului Mortimer, precum şi moartea lui Peirs Gaveston, mare conte de Cornwall, favoritul plenipotenţiar al regelui Edward al II-lea, aşa cum slugile premăritului conte Pembroke ne vor înfăţişa aici". Mai departe vom fi părtaşii unui spectacol de teatru în teatru, în consens cu duplicitatea regelui Edward. Regizorul Ruszt József a creat un spaţiu scenic înfiorător: un abator placat cu faianţă albă, mânjită de sânge, plin de robinete şi furtunuri (acestea se vor folosi în timpul acţiunii), cârlige, securi, cuţite şi tot arsenalul necesar sacrificării. Slugile lui Pembroke sunt, bineînţeles, nişte măcelari (ce-i drept, foarte pricepuţi în ale teatrului!). Piesa, montată astfel, frizează uneori brechtianismul şi capătă conotaţii comice, întărite de actori; totuşi – şi acesta e meritul regizorului şi al trupei –, tragedia nu-şi pierde valenţele, scenele fiind expuse/jucate cu mare intensitate. Cei treisprezece actori susţin un regal teatral, rolurile episodice fiind şi ele lucrate cu minuţie. În rolul regelui îl putem vedea pe renumitul Gálffi László (Ludwig al II-lea al Bavariei din serialul de televiziune „Wagner" sau Bellocchio din „Colonelul Redl" al lui Szabó István), tânăr actor de mare talent, cu mijloace de expresie plurivalente. Trebuie amintită prestaţia proaspătului absolvent Horváth Virgil, în dublul rol al favoritului (el şi protagonistul jucând momente de tandreţe deloc jenante pentru public) şi al gâdelui-maşină de tăiat capete. Actriţa Agri Márta, în rolul Reginei abandonate, singurul rol feminin al piesei şi al spectacolului, culege, prin evoluţia ei, ropote de aplauze.

Se vorbeşte şi se scrie foarte mult despre dramaturgia sau, mai bine zis, despre lipsa dramaturgiei de după '89. În ţările fostului bloc răsăritean există însă o literatură dramatică nouă. Autorul polonez Slawomir Mrożek (trăind, ce-i drept, la Paris) scrie fără răgaz, numele lui fiind prezent pe afişele multor teatre europene. Ne mai aducem aminte de **Tango**-ul lui Alexandru Colpacci sau de cel al lui Tompa Gábor, de dinainte de „noaptea generalilor" şi de „moda" Mrożek de după. Recenta sa piesă **Dragoste în Crimeea** ar fi binevenită şi pe scenele

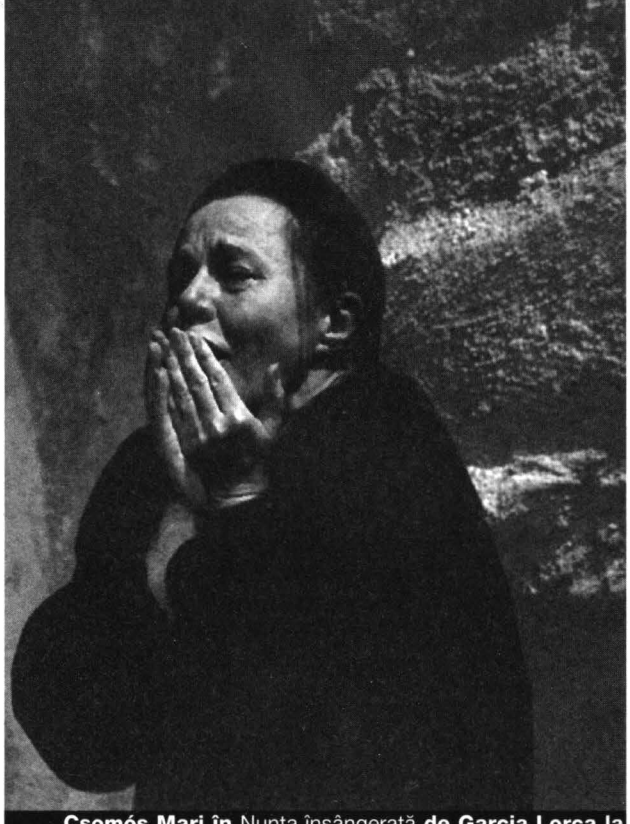
Scenă din Ivanov **de A. P. Cehov la Teatrul Nou**



noastre. Acţiunea se desfăşoară în trei momente istorice diferite ale secolului XX. Actul întâi se petrece în anul 1910, într-un mediu cehovian, pe malul mării, în Crimeea. Pe terasa localului Pension Nizza cântă o vioară, se bea ceai, plictis mare, o puşcă atârnă deasupra scenei. Se dezbate cazul celor trei surori plecate la Moscova, anecdotele fiind populate de personaje celebre, născute din condeiul lui Cehov, Gorki, Tolstoi, Puşkin, Ostrovski. Ici-colo se ivesc zorile roşii. „Biata Rusie!" – se jeluie personajele, deplângând totodată viitorul. Arma, bineînţeles, ia foc, iar la pocnetul ei intră precipitat în scenă un om mic de statură (uriaşul din Ulianov), întrebând curios dacă „a început". Răspunsul cade din senin: bubuitura aceasta nu este „aceea", ea va veni mai târziu, la Sankt-Petersburg. Rusia e pierdută; Lopahin poate telegrafia: livada a fost tăiată. Va veni în curând vremea – zice Lenin – când toate dulceţurile vor fi ale noastre. În actul doi suntem părtaşii unor evenimente ale anului 1928, ale terorii comuniste. Pension Nizza devine Nizza Roşie, atmosfera cehoviană s-a destrămat, aristocraţii de deunăzi s-au metamorfozat în activişti. Decorul este compus din drapele, stâlpi cu megafoane, costumele au devenit uniforme. Aristocratul Zahedrinski a ajuns un fel de Dulea de la Cultură, taie şi spânzură, dă indicaţii preţioase tânărului poet debutant Zabatui. Sloganele patriotarde alternează cu denunţurile turnătorilor. I se trimit sugestii lui Gorki pentru schimbarea titlului noii sale piese **La fund** (Azilul de noapte), astfel: „Nu chiar atât de la fund", „Deasupra punctului zero" ş.a.m.d.; se produc amestecuri în treburile interne ale teatrelor, Meyerhold, Nemirovici-Dancenko sunt contestaţi, spiritul lui Lenin şi al lui Stalin pătrunde în cele mai mici unghere.

Şi totuşi dragostea încă n-a murit! În actul al treilea, aceleaşi personaje apar în acelaşi loc – devenit între timp The Nizza, în anul 1990. Fundalul etalează reproduceri kitsch din Vasarely, tihna de mai an s-a risipit, ritmuri tehno sparg timpanele, apar prostituatele, comercianţii ambulanţi, emigranţii. Fostul poetastru utecist aşteaptă şi el sosirea vaporului american. Şi-a abandonat „cariera" scriitoricească; astăzi, skin-head-ist convins, s-a ataşat mişcărilor mafiote. Ţara în care viaţa e prosperă atrage prostituatele, adevărate barometre ale nivelului de trai. Numai că ele pleacă, fug din Rusia. Măicuţă Rusie, unde-ai ajuns? Însăşi Batuşkova, bătrâna dădacă, îşi scoate la vânzare vechiul samovar, drag tuturor. Taigaua a fost defrişată în mod barbar, cele trei surori s-au reîntors şi ele de la Moscova, cu toţii aşteaptă venirea americanilor. Vaporul, muzica îmbietoare atrag mulţimea spre ţara tuturor posibilităţilor, dangătul clopotelor o recheamă spre tărâmurile natale, preotul cădelniţează disperat. Peste învălmăşeală cade ultima cortină. Creaţia regizorului Ioan Taub de la Teatrul „Thália" este o reuşită deplină, avându-i în distribuţie pe cei mai mari actori ai teatrului şi cinematografiei ungare: Eperjes Károly (laureat la una dintre ediţiile recente ale Festivalului internaţional de teatru de la Piatra-Neamţ), Bánsági Ildikó (cunoscută din filmele lui Jancsó Miklós), Bubik István, Kubik Anna, Hirtling István, Nagy-Kálózy Eszter şi fosta clujeancă Széles Anna.

Vlad Mugur, înaintea deplasării sale la Cluj (pentru **Scaunele** de Eugen Ionescu şi **Cei doi gemeni veneţieni** de Carlo Goldoni), a făcut un popas la acelaşi teatru „Thália", unde a montat **Mincinosul** de Goldoni. Lia Manţoc a construit un decor modern, oferind un spaţiu de joc corespunzător forfotei veneţiano-goldoniene. În jurul lui Lelio, mincinosul cu vădite frământări existenţiale („... a minţi sau a nu minţi, asta-i întrebarea!..."), gravitează personajele commediei dell'arte: Dottore Balanzoni (Rajhona Ádám), Colombina (Györgyi Anna), Pulcinella (Hirtling István), Pantalone (Újlaki Dénes), Arlecchino (Bubik István), Rosaura (Ráczkevei Anna), Beatrice (Nagy-Kálózy



Csomós Mari în Nunta însângerată **de Garcia Lorca la Ujszinház**

Eszter), Ottavio (Seres Zoltán). Cel care minte de stinge e Eperjes Károly.

Se pare că în Europa bântuie o febră a **Visului** dintr-o noapte de vară. Nouă ni s-au întipărit în minte variantele scenice închipuite de Liviu Ciulei la „Bulandra" şi de Karin Beier la Dűsseldorfer Schauspielhaus. Spectacolul lui Iglódi István de pe scena teatrului din Cetatea Budei (Várszínház), ce ţine de Teatrul Naţional, este triplu stratificat: meşteşugarii (care urcă de sub scenă, soluţie nu prea norocoasă, sugerând ideea că aceştia ar fi un fel de subspecie), curtea lui Tezeu (la nivelul scenei şi al sălii) şi lumea supranaturală (şi supraînălţată) a lui Oberon-Titania-Puck. Iglódi nu se dezminte nici de astă-dată (să ne aducem aminte de al său experiment studenţesc **Carmina Burana**, prezentat la una dintre întâlnirile Şcolilor Europene de Teatru de la Târgu-Mureş), spectacolul abundă în idei şi soluţii ingenioase. Meşteşugarii dozează excelent cascadele, tinerii îndrăgostiţi sunt credibili, curtenii sunt disciplinaţi, zânele vin din Extremul Orient, costumate ca atare. Dintre interpreţi i-am remarcat pe Jászai László jr. (Fundulea), Tóth Sándor (Oberon), Csomor Csilla (Titania), Tahi József (Flaut), Barabás Győngy (Hermia), Juhász Judit (Helena) şi Őze Áron (un Puck original conceput).

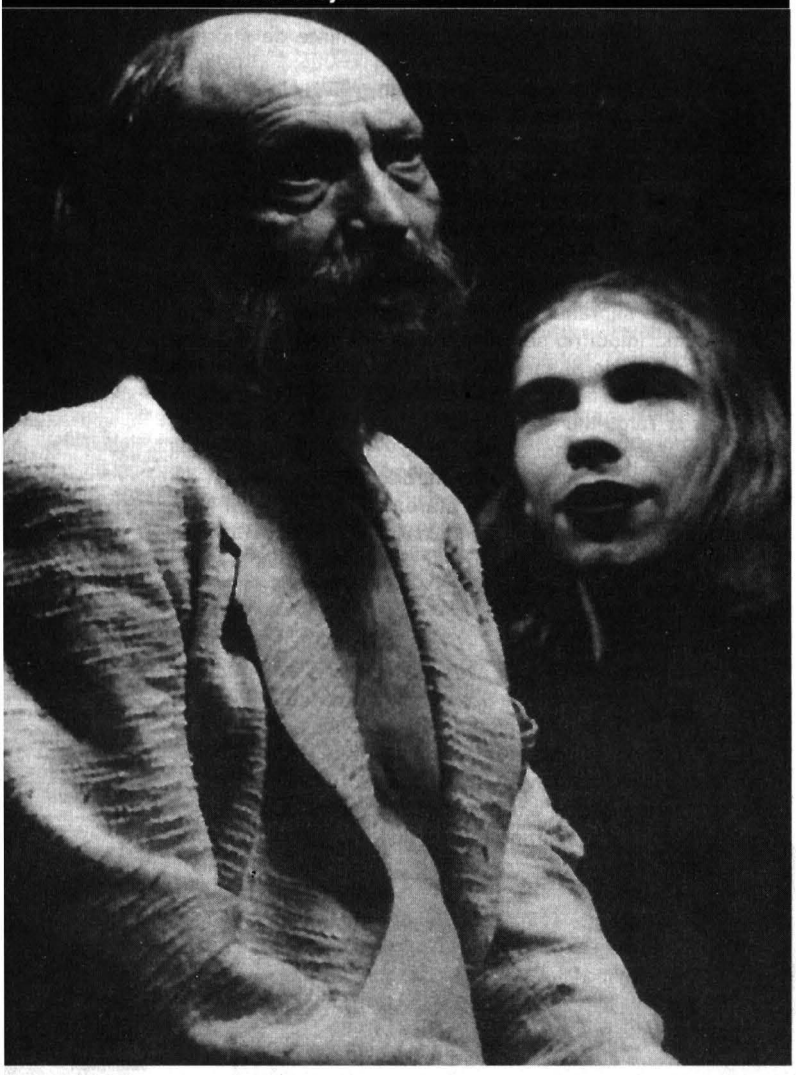
Marea surpriză mi-a rezervat-o însă Teatrul Nou (Új Színház), o instituţie de curând înfiinţată, având în repertoriu **Don Juan** de Molière, **Patika** (Farmacie) de Szép Ernő, **Crimă cu mic-dejun** de Eugène Labiche şi cele ce vor urma, pe-ndelete, mai la vale.

Primăvara florile înfloresc, bucuriile, ba – zice undeva Cehov, în desişul piesei **Ivanov**. Ivanov, intelectual înzestrat cu capacităţi extraordinare, ajunge, la vârsta de 45 de ani (ideea îmbătrâniri eroului îi aparţine regizorului), un ratat plictisit de existenţă şi de nevastă. Şi-a pierdut credinţa, energia creatoare, pofta de viaţă şi de muncă şi, ceea ce este mai tragic, i s-a stins dragostea faţă de consoarta sa. Ivanov, recunoaşte chiar el, devine un monstru. Cum de a pierdut 45 de ani din viaţă? Scena imaginată de scenograful Antal Csaba sparge printr-o mişcare de translaţie echilibrul, prelungindu-se, provocator, peste sală. În ambianţa de epocă, regizorul Székely Gábor a aşezat un spectacol excelent, susţinut de la fel de excelenţii actori

Cserhalmi György (Ivanov), Tóth Ildikó (Anna Petrovna), Sinkó László (Contele Şabelski), Holl István (remarcabil în Lebedev), Csomós Mari (Savvişna, lucrată până la detaliu), Marozsán Erika (Saşa), László Zsolt (Doctorul Lvov).

Hamlet este Monna Lisa dramaturgiei – susţine un poet englez. Surâsul enigmatic al Monnei Lisa e zbuciumul lui Hamlet între viaţă şi moarte, între decizie şi îndoială. Cine este de fapt Hamlet? Un tânăr intelectual? Un prinţ alintat? Actor? Nebun? Talentat? Sau mediocru? Când un teatru se apucă de **Hamlet**, se ia la întrecere cu lumea întreagă. La întrebările privind violenţa cotidiană, limitele cunoaşterii, singurătatea omului în univers, tăria gândirii, puterea moralei şi a artei răspunsul, unic şi irepetabil, al oricărui teatru, regizor, actor este **Hamlet**. Cu aceste gânduri lansa pe scenă, în luna noiembrie, regizorul Ács János capodopera shakespeariană, la Teatrul Nou. În rolul principal, tânărul László Zsolt. Spectacolul lui Ács János are toate premisele unei serii lungi de reprezentaţii; Hamlet-ul lui László Zsolt nu diferă în esenţă de cei văzuţi până la el; totuşi, în detalii, în nuanţe, poartă amprenta unui actor talentat şi ambiţios. Cserhalmi György aduce în scenă un Claudius extrem de puternic, bine conturat; Sinkó László îi dă lui Polonius o faţă „mai umană".

Holl István şi Horváth Virgil în Merlin **de Tankred Dorst la Ujszínház**



„Lucrez la o nouă piesă – scria Federico García Lorca despre **Nunta însângerată**. Ea va diferi de cele de până acum. Va fi o piesă în care eu, personal, nu pot interveni. Nici un rând nu-i pot adăuga, fiindcă dreptatea şi minciuna, dorul şi poezia zboară dezlănţuite, ridicându-se din paginile manuscrisului". **Nunta însângerată** – jocul vieţii şi al morţii în munţii stâncoşi ai Andaluziei. Prima frază rostită de Mama îngrijorată, în deschiderea spectacolului, poartă o premoniţie: tot răul se datorează cuţitului. Cuţitul pune punct însângerat vieţilor. Moartea, în straie de cerşetoare, e omniprezentă, îşi sărută „clienţii" aleşi. Luna neliniştită învăluie patul nupţial. Spectacolul regizoarei Novák Eszter străbate trasee ascendente, tensiunea e crescătoare, atent dozată; o veritabilă baladă teatrală. În centrul ei se află Csomós Mari, interpreta Mamei, evoluţia ei fiind (şi nu e o exagerare) o mostră de perfecţiune actoricească.

Capodopera lui Tankred Dorst, **Merlin** (scrisă în 1978), îmbogăţeşte repertoriul aceluiaşi Teatru Nou, în regia lui Hargitai Iván. Scena, transformată într-o arenă de circ (decoruri: Antal Csaba), este spaţiul de desfăşurare a spectacolului, prelungit în sală, în loje, dar şi al sălii de spectacol improvizate, aşezată în buzunarul din spatele ei. Alternativa din titlu (**Merlin sau ţara pustie**) poate fi interpretată drept o metaforă a lumii moderne, a stării de spirit actuale. Motivul ţării pustii, în legendele Graal-ului, reflectă splendorile şi mizeriile, ascensiunea şi decăderea unei ţări, ale unei lumi. Soluţia-şoc din finalul spectacolului este rezultanta exasperării, inerţiei, neputinţei şi încremenirii, a lipsei de perspectivă izvorîte din acestea: Diavolul, pe ritmuri demenţiale, va cânta victorios „Graal-ul este al nostru!". Potirul cu sângele lui Christos ajunge în mâinile celui ce va duce omenirea la pierzanie. Percival cade şi el înfrânt, negura învăluie tot pământul. Începe o nouă lume, dacă moare Dumnezeu. În superproducţia teatrală, protagonist este Holl István, cu o evoluţie fără cusur în Merlin. Tânărul Horváth Virgil – Diavolul fără vârstă – surprinde prin rezolvări scenice performante, acrobatice. László Zsolt are prestanţă şi ţinută în Regele Artur, Regina Ginevra (Udvaros Dorottya) e un vulcan senzual. Întreaga distribuţie, figuraţia, orchestra şi personalul tehnic dau dovadă de pricepere şi profesionalism în realizarea acestui neobişnuit spectacol.

Despre lucruri îngrozitoare – sărăcie, şantaj, bigotism, situaţii-limită – rareori se scriu piese de talia brechtienei **Omul cel bun din Sîciuan**. În literatura universală Bertolt Brecht este unicul poet al formulărilor exacte, tăioase. El oferă unei actriţe şansa rară de a interpreta două roluri principale (la Teatrul Nou, Udvaros Dorottya). Regizorul Ács János porneşte de la premisa brechtiană potrivit căreia omul cel bun, sufletul acestuia e ca un clopot: dacă e tras, bate, dacă nu, tace. Graţie talentului actriţei Udvaros Dorottya, omul cel bun/rău al lui Brecht cunoaşte metamorfoza într-un înger de mahala; în final, cu aripile retezate, părăsit de zeităţi, cheamă în ajutor cu un strigăt mut.

Se poate afirma că Teatrul Nou (Új Színház) s-a înscris rapid în mişcarea teatrală budapestană (şi ungară) ca una dintre cele mai bune instituţii profesioniste. Asta, fără să desconsiderăm producţiile unor scene precum „Katona József", „Vígszínház" (Teatrul de Comedie), „Merlin" (!), „Ruttkai Éva", „Kolibri", „R.S.9.", „Nemzeti" (Naţional), „Madách", „Pesti Színház", „Vidám Színpad"...

STRACULA ATTILA